PURCHASED FOR THE

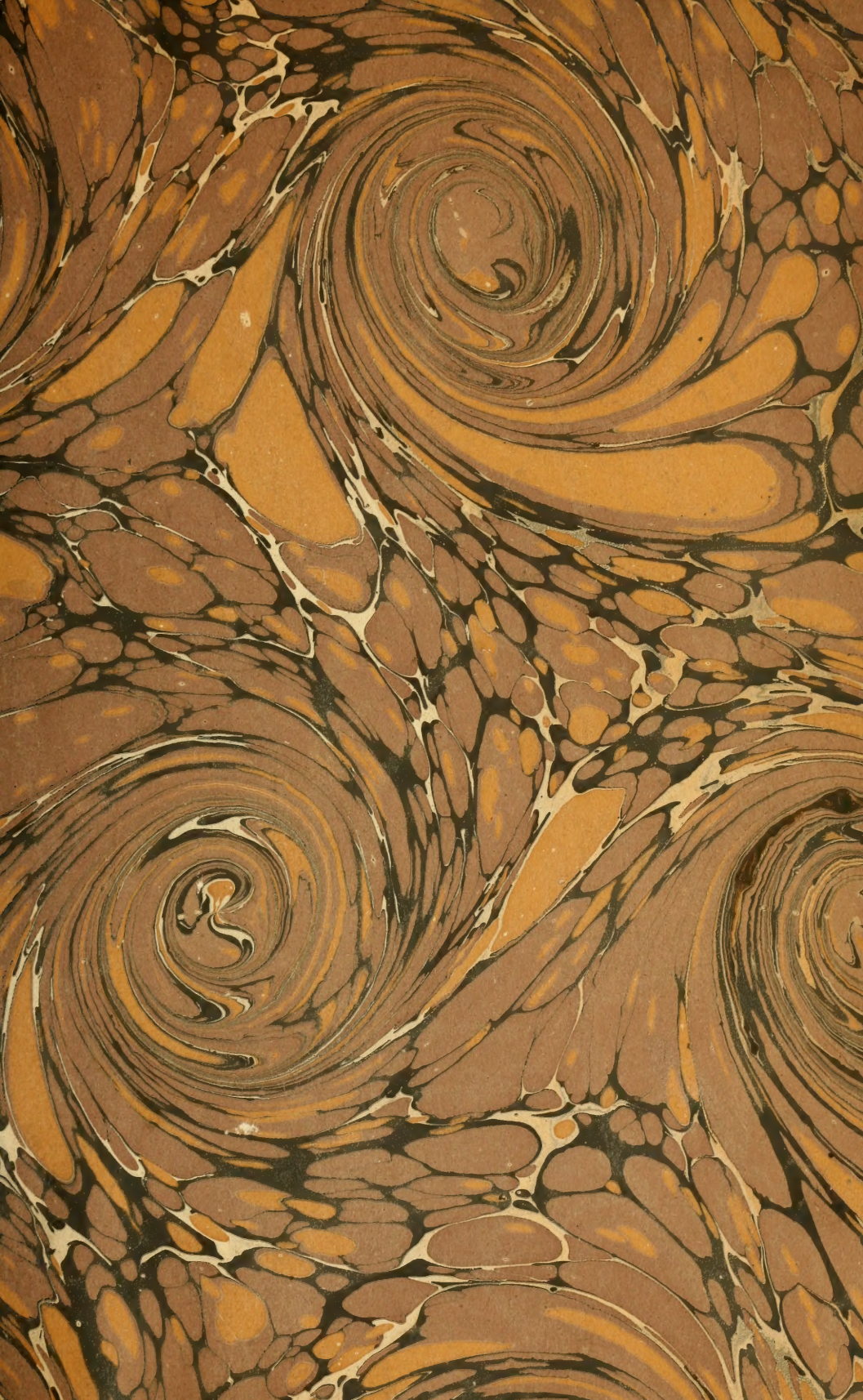
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

ART



RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
RUE GARANCIÈRE, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 4 au 7 avril 1877

SECTION DES BEAUX-ARTS

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXVII

N
13
F7
Sess. 1-
4

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 4 AU 7 AVRIL 1877

SECTION DES BEAUX-ARTS

RAPPORT A M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.

Palais-Royal, le 28 avril 1877.

Monsieur le Ministre,

En assistant, le 22 avril, à la séance solennelle, où ont été distribuées, sous votre présidence, les récompenses méritées par les Sociétés savantes de nos départements, je regrettais de ne point voir dans cette réunion, où la province avait été conviée à envoyer tout ce qui chez elle entretient les nobles principes d'étude et d'activité, les représentants d'une certaine classe de ces Sociétés, et non la classe la moins vivante et la moins agissante. Je veux parler des Sociétés des Amis des arts, qui, depuis trente ans, se sont multipliées

sur toute la surface de la France à côté des Sociétés d'archéologie, de sciences et d'agriculture, et ont fortement contribué à développer dans les populations des grandes villes les germes des goûts les plus élevés, les plus civilisateurs, et la pratique quasi populaire des plus attrayants exercices de l'intelligence humaine.

Il n'est guère en effet aujourd'hui, Monsieur le Ministre, de ville un peu considérable dans notre pays, depuis Lille, Rouen et Caen, jusqu'à Bordeaux, Toulouse et Marseille, qui n'ait créé une Société des Amis des arts, ayant pour mission d'organiser soit des expositions de peinture et de sculpture, expositions que les artistes de Paris connaissent mieux que nous-mêmes pour les profits et les honneurs qu'en retirent leurs talents ; soit des concerts que hantent chaque année les plus renommés de nos chanteurs et de nos cantatrices : expositions et concerts destinés à entretenir l'émulation et à favoriser les progrès des artistes locaux.

Je n'ai point à vous rappeler, Monsieur le Ministre, que les largesses de l'administration des Beaux-Arts, sollicitées, au commencement du siècle, par vingt-deux Musées seulement, ont aujourd'hui à pourvoir à l'enrichissement de plus de deux cents Musées municipaux ; et ce magnifique développement de nos collections nationales est dû en grande partie à l'initiative et à l'ardente coopération des membres des Sociétés dont je parle. — En outre, nous faisons appel de toutes nos forces à leur collaboration, autant qu'à celle des Sociétés d'archéologie, pour l'immense travail de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, impossible sans elles, et où ces Sociétés peuvent donner une mesure si utile et si patriotique de leur savoir et de leur bonne volonté.

Aussi, jugerez-vous sans doute qu'il ne serait pas équitable, les appelant à la peine, de ne point les appeler à l'honneur et aux récompenses. Je solliciterai donc pour les Sociétés des Amis des arts qui animent et vivifient la province, et aux efforts et aux services desquelles l'État doit montrer qu'il n'est point insensible, la même protection qu'il accorde aux autres Sociétés savantes de nos départements ; et je vous demanderai, Monsieur le Ministre, de vouloir bien m'autoriser à m'entendre avec mon cher collègue de la Division des sciences et lettres de votre ministère, pour que l'an prochain, à pareille époque, leurs délégués se trouvent convoqués

dans la même salle de la Sorbonne, où vous avez donné rendez-vous à tous ceux qui, d'un bout à l'autre de nos provinces, font acte de travail, de vie et de lumière.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, Monsieur le Ministre, votre très-humble et très-dévoué serviteur.

Le Directeur des Beaux-Arts,

Signé : Ph. de Chennevières.

CIRCULAIRE DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.

Palais-Royal, le 14 août 1876.

Monsieur le Préfet,

En 1874, un de mes prédécesseurs décida qu'un Inventaire général des richesses d'art de la France serait dressé par les soins de l'Administration des Beaux-Arts. Une commission spéciale fut chargée d'organiser ce vaste travail et d'en surveiller l'impression ; elle se mit à l'œuvre immédiatement, et dans peu de temps paraîtront à la fois les premiers volumes des diverses séries dont se composera la publication : Monuments civils et religieux de Paris ; Monuments civils et religieux des départements. Les différentes pièces et les spécimens que je vous envoie sous ce pli vous permettront de juger de l'étendue de l'entreprise, de son importance au point de vue national, des services qu'elle doit rendre aux artistes, aux historiens, aux érudits dans tous les genres.

Une publication si considérable ne pourrait toutefois être menée à bonne fin, si nous ne devions compter, dans les départements,

pour les travaux préparatoires, sur le concours actif de toutes les personnes qui, par profession ou par goût, s'y occupent de l'histoire des beaux-arts. Déjà mon Administration a demandé à MM. les conservateurs des musées départementaux et à MM. les archivistes de lui faire parvenir les catalogues complets des collections dont ils ont la garde. La plupart ont déjà répondu à cet appel, et leur travail est entre les mains de la Commission.

Mais l'établissement du catalogue des objets d'art innombrables conservés dans les églises, mairies, hospices et tous autres monuments publics que les musées, ne présente pas évidemment les mêmes facilités, parce que les personnes préposées à leur garde n'ont point toujours une compétence spéciale pour en apprécier la valeur.

Dans cette circonstance, j'ai pensé, Monsieur le Préfet, que mon Administration trouverait des collaborateurs naturels et empressés dans les membres des Sociétés savantes et des Sociétés de beaux-arts si nombreuses aujourd'hui en province, lesquelles, ayant surtout pour objet l'étude des monuments locaux, auraient sans doute peu de chose à faire pour réunir en peu de temps tous les matériaux qui nous sont nécessaires. Je viens donc vous prier de vouloir bien me faire savoir quelles sont les Académies, Sociétés savantes, Sociétés des beaux-arts, etc., actuellement organisées dans votre département, avec qui l'Administration des Beaux-Arts pourrait établir des communications à ce sujet. Vous pouvez dès aujourd'hui adresser à ces diverses Sociétés la présente circulaire, en leur demandant si leur intention est de prendre part à ce grand travail, et en les prévenant d'ailleurs que toutes les monographies publiées dans l'Inventaire général porteront la signature de leurs auteurs.

En me transmettant le résultat de vos démarches, vous voudrez bien en même temps me faire connaître : 1° la date de fondation de ces diverses Sociétés, les noms de leurs présidents, vice-présidents et secrétaires; 2° votre avis sur la répartition qu'il conviendrait de faire du travail entre elles ; 3° tous les renseignements qu'il vous aura été possible de vous procurer, soit sur les publications déjà faites pouvant servir de base à l'Inventaire dans votre département, soit sur les personnes qui vous paraîtraient, à défaut ou en dehors

de ces Sociétés, les plus capables de nous prêter une collaboration utile.

Je saisis cette occasion pour vous informer que mon intention est d'assimiler dans l'avenir les Sociétés qui, sous divers titres, s'occupent de l'encouragement des beaux-arts, aux Académies et Sociétés savantes qui correspondent déjà avec le ministère de l'Instruction publique. Les Sociétés des Amis des arts ou Sociétés des beaux-arts dont vous aurez constaté l'organisation sérieuse et que vous croirez devoir signaler à mon intérêt, seront donc, dès l'année prochaine, appelées à prendre part à la réunion solennelle des Sociétés savantes qui a lieu chaque année à Paris, ainsi qu'aux récompenses qui y sont distribuées.

Je vous serai obligé de vouloir bien me donner, aussi promptement que possible, une réponse aux diverses questions contenues dans la présente circulaire.

Recevez, Monsieur le Préfet, l'assurance de ma considération distinguée.

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
Signé : WADDINGTON.

Pour copie conforme :

Le Directeur des Beaux-Arts,
Ph. DE CHENNEVIÈRES.

Le mercredi 4 avril 1877, trente-deux délégués de treize Sociétés d'art des départements se sont réunis à midi et demi dans la salle Gerson, préparée par les soins de MM. le baron O. de Watteville, chef de division, et Servaux, chef adjoint de la division des sciences et des lettres au ministère de l'Instruction publique.

La séance ayant été ouverte par M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, M. Hubert Lavigne, membre de la Société de l'Histoire de l'art français, a été appelé au fauteuil de la présidence ; M. Alfred Darcel, membre du comité des travaux historiques (section d'archéologie), a été chargé des fonctions de secrétaire.

Après la constitution du Bureau, M. le marquis de Chennevières a prononcé le discours suivant :

Messieurs,

J'étais de ceux qui assistèrent, il y a vingt-cinq ans, aux premières réunions des sociétés savantes de nos départements, réunions que M. de Caumont venait d'organiser à Paris. J'étais de ceux que cet homme, qui a tant fait pour la province, eût pu appeler sa vieille garde, car pleins de foi, comme lui, dans son œuvre de décentralisation littéraire, archéologique, scientifique; passionnés, comme lui, pour tout ce qui pouvait agiter noblement les esprits dans vos sociétés et les tenir constamment en éveil, nous le suivions fidèlement dans toutes les transformations qu'il donnait à sa généreuse entreprise. Le jour où, après avoir créé la Société des antiquaires de Normandie, l'Association normande, la Société française pour la conservation des monuments, l'Institut des provinces, les Congrès scientifiques régionaux de la France, M. de Caumont conçut la pensée utile de rassembler annuellement à Paris, comme en un faisceau, toutes les forces des Sociétés savantes de ces mêmes provinces, il accomplit, à son insu peut-être, une tâche fatalement centralisatrice et qui devait nous réunir ici un jour ou l'autre sous le patronage de l'État ; car l'État ne pouvait éternellement repousser la trop séduisante tentation d'encourager et de récompenser directement les efforts de ces Sociétés.

J'avais l'honneur d'être assis auprès de M. de Caumont le jour de la première solennité qui eut lieu à la Sorbonne, et je me souviens encore que j'en sortis le cœur un peu gros : le nom du créateur de ces réunions n'y avait pas été prononcé, et j'en éprouvai

comme un sentiment d'injustice que je crois bon de réparer aujourd'hui dans ces murs mêmes, car si l'État, convaincu de son droit d'utilité publique, expropriait M. de Caumont, il avait le devoir d'une certaine reconnaissance nationale, le devoir, en un mot, d'être juste, la justice étant la base absolue des choses de l'État.

Et comment, messieurs, ne me serais-je pas intéressé, dès l'origine, aux assemblées des Sociétés savantes de la province? N'est-ce pas à la province que j'ai consacré mes premières études, mes premiers travaux? Depuis les *Recherches sur les peintres provinciaux* jusqu'aux *Essais sur l'organisation des arts en province,* lus aux premiers congrès de vos sociétés, je n'ai guère été, en vérité, qu'un provincial égaré à Paris. La publication des *Archives de l'art français* fut et est demeurée un appel à vos investigations dans les dépôts publics des départements, autant et plus qu'aux chercheurs parisiens.

Enfin, l'*Inventaire général des richesses d'art de la France,* entrepris dernièrement sur une idée émise par moi dans votre congrès de 1856, cet inventaire où la province aura à révéler à l'Europe une bien plus grande somme de richesses inconnues que Paris lui-même, ne prendra l'essor qui lui appartient que par votre collaboration active, infatigable, bien réglée, bien renseignée, bien unifiée. Si vous croyez, messieurs, qu'avec ces quelques titres à votre confiance, je puisse vous demander aujourd'hui de venir en aide à la direction des Beaux-Arts, je vais le faire sans discrétion. Aussi bien pourrez-vous y recueillir vous-mêmes quelque estime de plus pour vos propres travaux, quelque prestige de plus pour vos associations.

Messieurs, la province nourrit la France de pain et de vin; elle la fait vivre de son meilleur sang et de ses plus claires épargnes; elle lui renouvelle incessamment ses jeunes poëtes, ses jeunes artistes; elle la nourrit aussi d'histoire et d'archéologie, car l'histoire de France s'est faite par les provinces de France, et il appartient aux provinces d'en raconter les pages les plus héroïques. Quant à l'archéologie, les plus beaux monuments du sol français, cathédrales et châteaux, vous appartiennent à vous aussi, et depuis cinquante ans, vous n'avez cessé de les mesurer et de les décrire. Or, s'il existe dans le pays une administration centrale créée pour

mettre en lumière, au profit de l'honneur national, le génie de nos jeunes artistes, et pour remplir nos édifices du souvenir de nos gloires françaises, la province, qui tient tant de place dans la France, peut bien se croire le droit de réclamer une large part des munificences de cette administration pour l'enrichissement de ses collections publiques, comme aussi des travaux qui seront entrepris pour la décoration des monuments civils et religieux. Et je dois vous le dire, messieurs, aucun des ministres sous lesquels j'ai eu l'honneur de servir ne l'a entendu autrement.

La Direction des Beaux-Arts, pour qui a l'ambition de l'entendre dignement, ne saurait être l'étroit bureau de charité chargé de distribuer quelques menus travaux sans but et sans utilité prévue à des artistes nécessiteux ou favorisés de bonnes apostilles; elle ne saurait être davantage le bureau de répartition d'œuvres vulgaires entre des Musées bien recommandés. Elle a, Dieu merci, sa mission plus fière et plus noble, plus large, plus féconde, plus nationale, en un mot. Elle comprend la vie tout entière des arts en notre pays, depuis l'instruction primaire, dans laquelle va pénétrer prochainement, je l'espère, l'enseignement du dessin étudié dans tout son développement logique et pratique par le conseil supérieur des Beaux-Arts, jusqu'aux plus hauts sommets de la peinture et de la sculpture religieuse ou historique. Elle conduit les jeunes élèves, que Paris ou la province lui confie, à travers toutes les écoles élémentaires ou spéciales des beaux-arts, si riches aujourd'hui en instruments d'études, à travers ces Musées où parlent tous les grands maîtres, vers les concours ou les expositions qui font le public témoin et juge des progrès de chacun; elle leur assure par le grand prix de Rome ou le prix du Salon la dernière émulation nécessaire, et le loisir de concentrer leurs dernières forces; puis enfin à ceux-là et à ceux que le public a remarqués aux Salons annuels, elle ouvre selon ses ressources, trop bornées, hélas! la lice des luttes suprêmes, les murs d'église, les murs de palais. Et c'est là, messieurs, pour les artistes aussi bien que pour nous, qu'est la vraie Direction des beaux-arts; c'est là qu'elle fut en tout temps où elle se connut elle-même, au seizième, au dix-septième, au dix-huitième siècle, quand elle s'appelait Surintendance des bâtiments, arts et manufactures, et qu'elle ne songeait qu'à décorer

les plus illustres bâtiments de France par les mains des plus savants peintres et sculpteurs, ou par les produits de nos manufactures. Les écoles, les Musées, qui sont une autre forme de l'enseignement, les grands travaux décoratifs et les manufactures qui en relèvent, voilà encore une fois, messieurs, la Direction des beaux-arts, celle qui fournira des architectes, des peintres, des sculpteurs, des ornemanistes à vos monuments, des directeurs et des artisans à vos industries locales, celle qui a besoin de vous, celle dont vous avez besoin vous-mêmes et qui se dit prête à vous seconder.

Quels peuvent être les besoins de la province en matière d'art? Quel peut être le rôle de ses Sociétés des beaux-arts?

Messieurs, l'état des arts en province a été profondément modifié par la révolution de 1789. Vous vous rappelez, vous qui savez l'histoire, que jusqu'aux dernières années du siècle passé, dans chacune des grandes villes parlementaires ou aristocratiques de notre pays, florissait une école d'art, vivant de sa propre vie, bien caractérisée par le tempérament de sa province, se perpétuant par ses propres élèves et remplissant les églises, les hôtels et les châteaux de sa région, d'œuvres qui en font encore aujourd'hui la curiosité et la richesse. Vers le milieu du siècle passé, cette vieille tradition provinciale fut rajeunie par la mode heureuse d'organiser des écoles de dessin, éveillée par les discours et les exemples de Bachelier et de Descamps. Certaines Académies des beaux-arts, fondées à l'imitation de l'Académie royale de Paris, et qui furent les aînées de vos Sociétés actuelles, fomentèrent, elles aussi, ce généreux mouvement par leurs expositions régulières, dont les comptes rendus arrivèrent jusqu'aux *Mercures* et aux *Gazettes* de Paris. Tout cela, messieurs, croula avec l'Académie royale, avec les Parlements, avec la raison pour les familles aristocratiques de vivre dans les grandes villes, où ne les retenaient plus leurs fonctions, et les écoles d'art disparurent tout naturellement avec ceux qui leur commandaient des tableaux pour leurs chapelles, des portraits pour leurs descendants ou pour leurs corporations. Il devenait, d'ailleurs, plus urgent de sauver des toiles menacées de ruine ou de pourriture, de recueillir des débris de monuments, que de songer à couvrir des toiles nouvelles ou de décorer des monuments nouveaux. Ce fut le moment de la création des Musées,

et c'est ici, messieurs, que commence, en notre siècle, le rôle vraiment salutaire de vos Sociétés. Elles ont appris aux générations nouvelles le respect des merveilles anciennes. Vous avez été et vous êtes les conseillers naturels des conservateurs de collections départementales, les excitateurs-nés des maires et des conseillers municipaux, en tout ce qui touche à la bonne préservation des œuvres d'art et à l'estime qu'on en doit faire. Et en cela, messieurs, vous entrez, sans vous en douter peut-être, dans la mission qui vous incombe, par suite de la métamorphose sociale, résultant pour les arts des lois de notre code civil.

Autrefois, les promoteurs des arts, les tuteurs des artistes en province, c'étaient, je l'ai dit, les familles aristocratiques, les puissantes corporations, les riches abbayes. Aujourd'hui, tout cela n'est plus, et il n'est pas de chef de famille qui puisse se flatter de l'espoir de voir conserver dans sa maison, deux générations durant, la plus modeste collection de tableaux ou d'estampes. L'individu ne peut plus se survivre, mais la cité reste et a seule gardé le privilége d'héritage perpétuel. Il est trop facile de prévoir, dans un temps donné, l'accumulation complète des richesses d'art de la France dans les Musées nationaux et municipaux. Déjà ils ont doublé de nombre en dix ans; aujourd'hui nous distribuons des tableaux et des sculptures à deux cent vingt villes de province. C'est par là que revient légitimement, forcément, à vos connaissances spéciales, au contrôle desquelles les administrations publiques ne peuvent se soustraire, la tutelle des Musées, des édifices et de ceux qui les décoreront.

Déjà, pour obéir à cette loi qui nous entraîne vous et nous, c'est à vous que nous sommes bien obligés de nous adresser pour établir cette vaste statistique des œuvres du passé que nous avons appelée l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*. Nous en avons dressé le plan, tracé les cadres, formulé le questionnaire. Mais ce plan peut demeurer inutile, les cadres peuvent rester vides, si le questionnaire n'est rempli par vous, si vous ne vous mettez résolûment à la besogne et ne nous envoyez, chacun de votre côté, les chapitres isolés de ce livre immense. Vous en avez les matériaux sous les yeux ou dans votre proche voisinage, non-seulement les œuvres, mais les documents qui en certifient l'histoire

et la provenance. Vous en aurez l'honneur, prenez-en un peu la peine. Ce que nous vous demandons n'est le plus souvent qu'un résumé des études déjà insérées dans les mémoires de vos Sociétés, car vous avez tous publié des monographies excellentes de vos artistes locaux, déjà décrit leurs peintures ou leurs sculptures, déjà fixé l'époque et le sujet de telle tapisserie, de telle fresque ou de tel bas-relief. En somme, ce que nous sollicitons de vous n'est qu'une besogne de patience et d'exactitude et de prudence dans les attributions. Nous avons songé à nous mettre en règle avec le passé avant de penser à l'avenir.

L'avenir, ce sont les écoles. Après que divers décrets ont eu solidement reconstitué toutes nos écoles nationales des beaux-arts, à Paris aussi bien qu'à Lyon, un grand projet de réorganisation de l'enseignement du dessin a été, je vous l'ai dit, étudié par le conseil supérieur des beaux-arts; il a pour but de faire pénétrer jusqu'au fond des villages les connaissances élémentaires qui feront des enfants de l'ouvrier des praticiens plus habiles, des artisans mieux préparés à manier l'outil de leur père, puis dans les colléges et lycées d'ouvrir les jeunes intelligences plus lettrées à une meilleure compréhension des choses de l'art et du goût.

Mais pour aider à la mise en pratique de ce projet, vous pouvez, messieurs, nous fournir un élément bien nécessaire : ce sont les renseignements locaux sur l'état de l'enseignement actuel; ils nous mettraient dans les mains les matériaux sincères et complets d'une enquête, d'où nous partirons quand le jour sera venu, pour distribuer à chaque localité, selon ses besoins, des modèles mieux raisonnés ou des professeurs plus expérimentés. Ces professeurs, nous en avons déjà une pépinière prévue dans les élèves brevetés de l'École nationale des beaux-arts, prêts à être répartis entre les écoles normales primaires de la province.

Beaucoup de nos Sociétés touchent à l'art vivant par les expositions régulières d'œuvres d'art contemporaines. Ces expositions nous sont doublement utiles; elles aident à améliorer les conditions d'existence aujourd'hui navrantes de la plus nombreuse, de la plus brillante, de la plus variée, de la plus féconde légion d'artistes que la France ait connue en aucun siècle, et que Paris, avec son monde cosmopolite d'amateurs, ne suffit plus à nourrir. Vos artistes

locaux en profitent par la comparaison de leurs propres œuvres avec celles des peintres renommés de nos Salons. De plus, elles familiarisent les yeux et le goût d'un public jusque-là étranger à ces jouissances délicates, avec tout un ordre nouveau d'idées et de sensations qui l'élève en somme et l'ennoblit, comme il a ennobli les cités italiennes et flamandes des époques privilégiées. Les expositions rétrospectives que beaucoup de nos villes ont organisées depuis dix ans ont fait connaître, en les faisant sortir des châteaux et des collections privées qui les cachaient, un très-grand nombre de tableaux et de portraits du plus vif intérêt, au point de vue de l'histoire nationale, comme au point de vue de l'histoire de l'art; et ces révélations vont nous être d'un grand secours pour la galerie projetée de portraits nationaux à l'Exposition universelle de 1878. C'est la province qui va nous fournir les toiles les plus nouvelles et les plus attrayantes de cette exhibition. Si vous en connaissez, messieurs, qui, en dehors des Musées, n'aient point passé par ces expositions locales, nous vous serions obligés de vouloir bien nous les signaler.

Il me reste à vous parler, messieurs, de la question de nos commandes. La plupart de vous ne connaissent la Direction des beaux-arts que par les envois faits aux Musées de province à la suite des Salons annuels de Paris. Ce n'est point là, ai-je dit tout à l'heure, la vraie Direction des beaux-arts. Son intime ambition serait d'entreprendre, en beaucoup, beaucoup d'années s'entend, car ce n'est pas petite entreprise, mais du moins avec esprit de suite, la décoration de tous les monuments de nos provinces, ceux, cela va sans dire, qui méritent d'être décorés. Le ministère des Beaux-Arts a déjà beaucoup fait; il fait beaucoup encore, à Lille, à Amiens, à Rouen, à Bordeaux, au Havre, à la Rochelle, à Poitiers, à Valenciennes, à Caen, à Boulogne, à Coutances, à Montpellier, un peu partout; mais nous ferions bien davantage si la province elle-même se voulait mettre de la partie. A Paris, la Direction des beaux-arts n'a qu'un rôle limité et quasi passif. Les murailles des monuments et des églises ne lui appartiennent pas, et le ministère des Travaux publics et la Ville de Paris ont des fonds pour les décorer. Le goût public est là qui excite à naître les œuvres importantes et applique les artistes au panneau ou au plafond auxquels ils sont propres.

C'est merveille, en vérité, qu'à un moment donné nous ayons trouvé là les murs de Sainte-Geneviève et les plafonds de l'hôtel de la Légion d'honneur et du Musée du Luxembourg, pour y réveiller sur des surfaces dignes d'elle la grande peinture d'histoire un moment endormie. Aussi, est-ce vers la province que la Direction des beaux-arts tourne surtout les yeux ; c'est là que nous pouvons aisément rencontrer des tâches intéressantes pour nos peintres et nos sculpteurs, des murailles encore vierges, et des frontons et des jardins encore vides. Ah ! messieurs, si les municipalités de la province, pressées par l'influence de nos Sociétés savantes, voulaient faire pour la décoration de leurs hôtels de ville, de leurs églises, de leurs tribunaux de commerce, de leurs palais de justice, de leurs places publiques, ce qu'elles font, d'ordinaire et sans effort, pour la réparation de leurs monuments historiques ; si elles consentaient à contribuer pour moitié à l'exécution de peintures et de sculptures dont elles retireraient tout l'honneur et le profit, combien, avec ce concours intelligent, avec ces subsides qui doubleraient notre budget des beaux-arts, nous peuplerions la France d'œuvres grandioses et magnifiques ! Quel essor donné à ce bataillon d'admirables et courageux talents qui, dans ces dernières années, sur la seule vague espérance que les grands travaux allaient renaître, espérance fondée sur le prix du Salon et sur les commandes de Sainte-Geneviève, ont tourné le dos bravement à la peinture de genre qui les appelait de ses plus beaux sourires et en faisant sonner ses écus trop lestement gagnés ! Messieurs, si la province entrait dans cette voie généreuse, elle ferait pour la gloire du pays, sans parler de sa propre vanité satisfaite, bien plus que nous ne pouvons faire nous-mêmes ; car nous pouvons créer, non pas des artistes de génie, non pas des chefs d'école, que Dieu seul fait naître de loin en loin, mais une génération de laborieux et savants travailleurs ; la province, en ravivant par des entreprises considérables et par une émulation échauffante les forces de ce jeune groupe impatient des grandes luttes, quoique né dans un temps fatigué, la province aurait produit ce qui ne peut se produire que par intervalles et par un beau mouvement national, je veux dire un nouveau siècle de l'art français.

C'est afin d'entretenir chaque année les représentants les plus

accrédités de la province de ces idées diverses, et de pouvoir échanger avec eux des avis familiers sur les sujets qui nous intéressent également, que j'ai demandé, l'an passé, à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de vouloir bien combler une lacune qui me paraissait regrettable dans la réunion des Sociétés savantes des départements, Congrès où l'on avait cru appeler toutes les forces vives de l'intelligence provinciale, et où cependant les arts, source de tant de richesses et d'orgueilleuses jouissances dans notre pays, ne trouvaient point leur place à côté des lettres, des sciences et de l'archéologie. M. le ministre, et je l'en remercie hautement, a bien voulu me mettre à même d'aboucher ici, les uns avec les autres, les conservateurs des Musées des diverses régions de la France, de manière à ce que nous puissions étudier ensemble les meilleures conditions d'un bon catalogue, soit de peinture et de sculpture, soit d'antiquités, etc.; les plus heureuses combinaisons pour organiser leurs expositions périodiques, — les directeurs des écoles de dessin, de façon qu'ils dissertent entre eux sur les systèmes qui réussissent le mieux à leur enseignement, et qu'ils s'enquièrent sur place et par leurs yeux des plus beaux modèles à faire reproduire par leurs écoliers et des ressources et programmes des écoles de Paris; — enfin, les artistes et les érudits, pour leur apprendre à s'appuyer les uns sur les autres, au grand profit de la province et au grand avantage de leur propre développement.

J'avais bien la conscience, messieurs, qu'une première convocation aurait quelque peine à mettre en branle beaucoup de collaborateurs. Ce fut le sort jadis du premier appel fait pour les trois sections, nos voisines, aujourd'hui les plus abondantes en communications de toute sorte. On est venu pourtant, et la Sorbonne aujourd'hui est trop étroite pour contenir tous leurs délégués ; les heures sont trop courtes pour entendre leurs lectures. Vous, messieurs, quand nous aurons rempli nos trois séances de conversations profitables et quand vous serez rentrés dans vos Sociétés pour leur rendre compte du voyage à la salle Gerson, veuillez dire à vos collègues que M. le ministre des Beaux-Arts attend d'eux autant et plus que le ministre de l'Instruction publique n'attend de ses Sociétés littéraires et savantes, et qu'il en attend, non des traités

d'esthétique, mais des travaux actifs, des répertoires de faits ; que l'*Inventaire des richesses d'art* réclame ardemment et avant tout leur collaboration de chaque jour ; que vous avez trouvé dans la Direction des beaux-arts l'idée fixe de mêler foncièrement la province au progrès du goût français et de l'industrie nationale, par le développement de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et secondaires ; que si l'Administration se préoccupe, en ce moment même, avec raison de mettre vos monuments, vos églises et vos musées à l'abri des déprédations, des réparations ignorantes, et des offres tentatrices de brocanteurs, organisés en bandes plus dangereuses que les bandes noires, elle n'a eu d'autre souci, dans ces dernières années, que de déverser sans relâche sur les villes plus éloignées tout ce que contenaient les magasins de l'État en tableaux, en modèles, en estampes, en livres, en produits de ses manufactures, tout ce qui pouvait être un moyen d'instruction et d'excitation des esprits ; qu'il ne tiendra pas à elle que les ressources étroites dont elle dispose ne se répartissent avec la plus impartiale égalité entre toutes les provinces de France, si les provinces, de leur côté, la veulent aider dans l'embellissement de leurs édifices et de leurs places publiques ; que jamais, en un mot, la province, dont la glorification fut la tâche passionnée de ma jeunesse, n'a trouvé dans une administration plus de sympathie et de chaleureux dévouement que ceux dont nous sommes animés ici pour elle et pour ses représentants. Que la province, en retour, me pardonne de prétendre troubler sa douce lenteur et sa paresseuse quiétude. Si j'emporte un jour quelque bonheur du poste que l'on m'a confié, ce sera pour avoir cru à l'activité en un temps où chacun semblait vouloir s'y soustraire, d'avoir voulu, en ces trois années, Dieu merci, bien remplies, marcher quand chacun se montrait, d'instinct, rétif à la marche ; d'avoir cru que le zèle de l'art et des artistes pouvait être en France, aujourd'hui, le meilleur et le plus utile courant du patriotisme.

PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES

Séance du 4 avril.

PRÉSIDENCE DE M. HUBERT LAVIGNE, MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS.

M. Jules Le Roux, délégué du Cercle artistique de Marseille, expose dans un Mémoire très-développé la fondation et les accroissements du Cercle dont il est le président, et qui a réuni, dès 1868, en un seul faisceau, les efforts des amis des arts de la ville.

Le Cercle est divisé en trois sous-commissions, de littérature, de musique, de peinture, qui organisent des conférences, des concerts, des expositions.

La sous-commission littéraire a fondé une bibliothèque contenant aujourd'hui 2,000 volumes, qui comprennent des journaux, des revues, des livres d'art, des voyages, des romans et des catalogues de ventes de tableaux ou d'objets d'art. Elle a institué des conférences faites par les professeurs des facultés et des lycées, conférences imitées par d'autres sociétés, qui empruntent parfois les salles du Cercle et lui forment ainsi une clientèle ; enfin, elle a publié les œuvres inédites de littérateurs provençaux.

La sous-commission de musique a formé un orchestre et des chœurs qui ont pu donner plus de soixante concerts depuis la fondation du Cercle, où l'on a exécuté des œuvres classiques et modernes et les œuvres inédites de compositeurs provençaux. Le Cercle a de plus secondé des artistes marseillais dans 150 concerts donnés par son orchestre et dans sa salle. Il possède enfin 250 partitions, 120 symphonies et 500 morceaux divers.

La sous-commission de peinture a organisé des expositions tant locales que générales. Dans la première, organisée en 1868, les artistes étrangers les plus illustres ont été admis concurremment avec ceux du pays. En 1869, l'exposition s'est restreinte à l'œuvre du paysagiste provençal Prosper Grézy.

En 1870, une exposition rétrospective mit en lumière les faïences provençales, sur l'histoire desquelles des conférences furent faites. Depuis ce temps, le goût des collectionneurs s'est développé à Marseille.

Après plusieurs expositions exclusivement composées, l'une de dessins et d'aquarelles, l'autre de tableaux anciens, en 1873 fut exposée l'œuvre de G. Ricard, de Marseille. Des expositions modernes ont occupé les années suivantes.

Les tombolas ont permis d'acquérir les tableaux des peintres du pays et ont servi à développer le goût de la peinture chez les habitants de Marseille, qui ne possédaient aucune œuvre d'art il y a quinze ans.

Enfin, les conférences, les concerts et les tombolas de bienfaisance ont permis au Cercle artistique de concourir pour une part importante à secourir les grandes infortunes qui depuis plusieurs années ont ému le pays.

Le Cercle compte 600 membres aujourd'hui. Son organisation a été imitée à Montpellier, et est étudiée à Nice.

M. Véron, peintre délégué de l'Académie des beaux-arts de Poitiers, a lu un projet d'Institut universel des sciences, lettres et arts, reliant et centralisant à Paris le mouvement intellectuel de l'Europe.

M. Noel, architecte, délégué de la Société des Amis des arts d'Orléans, a exposé les efforts d'une Société modeste, qui ne dispose que de faibles ressources, pour fonder des conférences mensuelles sur l'art et la littérature, et organiser des expositions annuelles des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie, pour récompenser les élèves des cours de dessin de la ville.

La Société des Amis des arts d'Orléans a été fondée en 1865, sous la présidence de M. Eudoxe Marcille. La cotisation est minime, ses membres sont peu nombreux, et le capital lui fait défaut pour créer une bibliothèque, posséder un local pour ses conférences et les publier.

M. Noël signale le défaut d'enseignement du dessin linéaire dans les écoles primaires municipales, que suivent cependant les futurs sculpteurs sur bois, dont l'industrie a pris un certain développement.

M. Petit, délégué de la Société de l'Union artistique du Pas-de-Calais, qui date de trois années seulement, expose que la Société qu'il représente est une Société de secours mutuels entre les artistes, qui a pour objet de leur donner des secours et une pension de retraite.

Elle a, de plus, organisé une exposition permanente des œuvres des artistes du pays, qui sont ses adhérents, et, chaque année, une vente à l'encan de ces œuvres, qui a donné des résultats inespérés.

De plus, elle organise chaque année une exposition de dessins des élèves des écoles, auxquels elle donne des prix, accordant aussi des diplômes aux professeurs les plus méritants.

Enfin, elle prépare la publication d'un bulletin trimestriel, accompagné de dessins publiant des notices sur les artistes du Pas-de-Calais.

M. Vérox expose les développements de l'école des beaux-arts de Poitiers.

M. Levé, de la Société académique du Cotentin, à Coutances, explique que cette Société a fondé un musée local, et publie un bulletin.

La séance, levée à trois heures, est renvoyée au lendemain jeudi à deux heures, afin de permettre aux membres délégués de visiter l'École des beaux-arts à midi.

Séance du 5 avril.

PRÉSIDENCE DE M. L'ABBÉ CHEYSSAC, DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE LA DORDOGNE.

M. Marionneau, délégué de la Société artistique de Nantes, entretient la section de l'état d'avancement de l'Inventaire des richesses d'art dans la ville de Nantes.

Le travail est presque achevé pour les églises. La cathédrale, outre le tombeau si connu de François II, exécuté par Michel Colombe, d'après un dessin de Jehan Perréal, et la coupole peinte par Charles Errard, possède un tableau de son père repré-

sentant *Jésus-Christ baillant les clefs à saint Pierre*, dont le contrat d'adjudication a été trouvé aux Archives.

A côté des œuvres du dix-huitième siècle, les églises de Nantes possèdent des peintures importantes d'artistes modernes.

Dans quelques églises rurales, des peintures historiques, copies probables d'œuvres plus anciennes, ont aussi été inventoriées. Ainsi, une église de village possède une représentation du *Mariage de Jean V avec Marguerite de Navarre*, qui doit être une copie d'une œuvre antérieure.

M. Marionneau, qui a résidé à Bordeaux avant de se fixer en Bretagne, annonce que l'inventaire est déjà fait par lui depuis 1865 et publié pour les églises de Bordeaux, et qu'il prépare celui des édifices civils qui ont été construits pour la plupart sous les influences successives des architectes Gabriel et Louis.

M. E. Groult, délégué de la Société historique de Lisieux, lit un mémoire sur les musées cantonaux.

D'après le plan adopté en Suisse, où il existe déjà plusieurs de ces musées, ceux-ci se divisent en quatre sections :

Section artistique, comprenant toutes les œuvres d'art, quelle qu'en soit l'origine, trouvées dans le canton ;

Section scientifique, comprenant en nature et en représentation les instruments scientifiques, la géologie, les fossiles, les animaux et les plantes de la région ;

Section agricole et industrielle, spéciale à l'agriculture et à l'industrie du canton, montrant les spécimens des roches, des graines, des fruits, des racines et des produits manufacturiers ;

Section historique, comprenant les monuments et leur histoire, les noms des hommes marquants et même des agriculteurs et des industriels qui ont mérité des distinctions.

Des expositions temporaires d'une section complètent cet ensemble par l'apport des contributions particulières.

La salle de la mairie, de la caisse d'épargne ou de la justice de paix sert à l'installation de ce musée, où peuvent être conservés une foule de débris du passé qui périraient faute d'abri.

Une conversation s'établit à la suite de cette communication accueillie avec une grande faveur, conversation dans laquelle M. l'abbé Chevssac informe l'assemblée que plusieurs musées locaux

ont déjà été créés dans la Dordogne avec le concours des instituteurs, lesquels présentent un réel intérêt.

Les musées communaux lui semblent devoir être l'embryon du musée cantonal, surtout si les élèves doivent y trouver une utilité immédiate pour la direction de leurs études.

M. Cheyssac est d'accord avec le maire de sa commune pour la réalisation de cette institution, mais il pense qu'un encouragement, surtout moral, doit venir de l'Administration centrale, tant les instituteurs redoutent de prendre la moindre initiative en quoi que ce soit, dans la crainte de devancer leurs chefs et de leur déplaire.

M. Marionneau a réalisé la même pensée pour le canton qu'il habite en Bretagne, et a pu déjà réunir des spécimens de toutes les phases de l'art depuis l'époque préhistorique jusqu'à l'époque moderne.

M. E. Groult, reprenant la parole, constate que le musée cantonal créé à Mézidon a déjà acquis une importance assez considérable pour avoir pu, avec ses doubles, ébaucher des musées scolaires.

M. Joxquet, de la Société artistique de l'Hérault, expose les progrès et les développements de cette Société.

Fondée en 1868, elle a pour ressource des subventions administratives et des cotisations, qui lui permettent d'acheter des œuvres d'art qu'elle distribue entre ses membres, au moyen d'une loterie.

Afin d'affirmer son caractère départemental, elle provoque des expositions dans les villes du département et même de la région, à la condition que ces villes couvriront les frais du transport et de l'installation.

C'est ainsi que les expositions se sont faites successivement à Montpellier et à Béziers, et même, en 1870, à Narbonne, qui est située dans un département voisin.

Administrée par un bureau et une commission, la Société se compose de membres fondateurs engagés pour cinq ans et de membres libres dont la souscription est moindre.

Afin de reconnaître l'aide que lui donne la ville en lui prêtant deux salles, l'une pour ses réunions, l'autre pour ses séances, elle a offert un tableau à son musée.

M. Gréau, président de la Société académique des Amis des arts de l'Aube, expose l'organisation de ladite Société, dont le bureau seul est permanent. Celui-ci décide de l'opportunité des expositions et provoque des souscriptions qui sont entièrement consacrées à l'acquisition d'œuvres d'art.

Les frais sont payés par les droits d'entrée aux expositions et par les subventions du département et de la ville de Troyes.

En 1875, à l'occasion du concours régional, les acquisitions ont monté à la somme de 15,000 fr.

Comme représentant de la Société académique, M. Gréau fait l'historique de l'école de dessin de Troyes, fondée en 1778 pour l'éducation des artisans, et dont l'éminent statuaire Simart est sorti.

Dans les années qui ont suivi la fondation de cette école, trois expositions furent faites des dessins de ses élèves. Afin de leur donner plus d'intérêt, les amateurs furent appelés à y joindre les œuvres d'art en leur possession. C'est ainsi qu'au dix-huitième siècle, trois de ces expositions, que l'on appelle aujourd'hui rétrospectives, furent organisées et réalisées en Champagne.

Abordant la question de l'Inventaire des richesses d'art de la France, M. Gréau constate qu'il l'avait commencé avant de recevoir l'appel de la direction des beaux-arts. Il est presque achevé pour la ville de Troyes, dont les églises sont si riches en monuments de toute espèce.

A ce propos, une conversation s'engage sur les causes de l'abondance des œuvres d'art dans cette ville. Les foires de Champagne, si célèbres au moyen âge, ayant accumulé de grandes richesses dans la ville, lorsque celle-ci fut presque entièrement détruite par l'incendie de 1524, ce fut une émulation universelle pour la reconstruire et orner ses édifices nouveaux.

M. Babeau, de la Société académique de Troyes, constate qu'à cette occasion l'influence italienne, déjà maîtresse à Fontainebleau, se substitua à celle des écoles du Nord, qui avait régné jusque-là à Troyes, placée sur les confins de la Flandre et de la Bourgogne.

M. l'abbé Cheyssac, président, prononce les paroles suivantes avant de lever la séance :

« Permettez-moi, messieurs, avant de clore la séance, de vous « renvoyer l'honneur qui m'a été fait. Mon embarras serait grand « si je ne considérais la robe que je porte. M. le Directeur des « beaux-arts, en m'invitant à m'asseoir au fauteuil, et vous, mes- « sieurs, en m'encourageant par vos applaudissements, avez établi « une fois de plus que vous conserviez les bonnes traditions de « l'art français, qui appartient avant tout à la grande école du res- « pect. Oui, messieurs, souffrez que je le dise, en demeurant dans « ma sphère et rappelant une pensée de saint Augustin, par l'hon- « neur accordé à mon caractère de prêtre, vous avez honoré vos « mérites et célébré votre reconnaissance envers l'Église qui a été « et sera toujours le promoteur de tous les progrès véritables; « vous avez ainsi affirmé l'alliance indissoluble qui existe entre « l'Église et l'art, à qui je puis appliquer dans la circonstance ces « mots du Psalmiste : *In domo Dei ambulavimus cum consensu.* « Nous avons toujours marché de concert dans la maison du « Seigneur. » C'est la pensée qui s'offrait à moi en entendant « M. Marionneau exposer, avec sa verve méridionale, quels sont « les trésors d'art des églises de Nantes, et nous rappeler une fois de « plus que l'Église et l'art, comme ces deux filles de Dieu, la jus- « tice et la paix, se sont rencontrés pour se donner le baiser fra- « ternel sous les voûtes de nos temples, où les beaux-arts réalisent « le noble titre de catholique dans la plus large acception du mot. « Laissez-moi donc, en terminant, vous remercier, au nom du « clergé, de votre délicate bienveillance, et me retirer avec les « meilleurs souvenirs de cette séance, qui va se clôturer par une « visite aux Gobelins. »

La séance est levée à quatre heures.

Séance du 6 avril.

PRÉSIDENCE DE M. MARIONNEAU.

M. Véron lit une étude intitulée : *Une hérésie de Platon, et de l'utilité de la poésie et des beaux-arts dans la République.*

Il s'étonne que l'homme qui avait joué un rôle si actif dans les guerres athéniennes ait cru que l'art amollissait les courages et les cœurs, et il croit que Platon a voulu réagir contre l'imitation de la nature dans l'art, et, réservant sa pratique à un petit nombre d'adeptes, rendre à l'art son idéalisme d'autrefois.

Dans la seconde partie de son étude, M. Véron soutient que la couleur est aussi idéaliste que le dessin, et même qu'elle l'est souvent davantage. Il passe en revue les peintres et les sculpteurs de l'école française, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, et ne désespère pas de l'école moderne pour maintenir les grandes traditions de l'art sous la République.

M. Marionneau regrette que, dans cette rapide revue, l'art du moyen âge n'ait pas trouvé place, lui surtout qui est si essentiellement national.

M. Mélicourt, secrétaire de la Société des Amis des arts de Dieppe, fait l'historique des progrès de l'art dans la ville qu'il habite.

L'école de dessin donnait un enseignement banal, tandis que les ivoiriers travaillaient d'après d'anciens procédés, jusqu'à ce que Graillon fit sortir l'art du sculpteur sur ivoire de ses antiques errements.

En 1860, un musée fut créé, avec l'aide d'intermédiaires qui ne l'enrichirent guère, puis augmenté par les envois du ministère des beaux-arts.

La fondation de la Société des Amis des arts résulta de la présence à Dieppe de quelques artistes qui s'y étaient réfugiés pendant la guerre. Elle commença la série de ses expositions annuelles en 1871, et put faire des acquisitions à partir de l'année suivante, acquisitions qui n'ont fait que s'accroître.

Les succès de ces expositions ont engagé l'administration municipale à organiser convenablement les salles du musée, qui aujourd'hui reçoit le jour d'en haut.

L'école de dessin manque d'une classe d'ornement, dont les cours faits le soir donneraient des leçons de goût et des modèles aux artisans de la localité.

M. Mélicourt expose ses idées sur ce cours qui aurait pour base la grammaire de l'ornement, dont les planches agrandies par le professeur serviraient de modèle aux élèves.

L'Inventaire des richesses d'art de la France produira peu à Dieppe, où le bombardement par les Anglais a produit de grands ravages. Cependant, M. Mélicourt cite quelques tableaux remarquables de l'école française.

M. LE DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS, appelé à prendre la parole par un passage de la communication de M. Mélicourt, explique les difficultés qu'éprouve l'administration à envoyer toujours des chefs-d'œuvre aux musées de province : le principal, c'est qu'elle n'en trouve pas toujours à acquérir à la suite des Salons.

Revenant sur la question de l'enseignement de l'ornement, M. le Directeur annonce la fondation définitive à Paris d'un musée d'art décoratif, au développement de laquelle la province peut concourir par des moulages.

M. JOLIBOIS, de la Société des Amis des arts d'Albi :

Le département du Tarn possède deux musées : l'un à Castres, l'autre à Albi, mais aucune société d'art. La rédaction de l'Inventaire des richesses d'art de la France va changer cet ordre de choses par la création d'une Commission qui se ramifie sur tout le département, et comprend l'étude des beaux-arts, de la littérature et des sciences. Cette Commission constitue en définitive une Société des Beaux-Arts pour la région.

Les travaux de la cathédrale ayant laissé sans emploi un grand nombre de sculptures anciennes, celles-ci ont été rassemblées sous des abris dans le local où les tableaux déjà possédés par la municipalité formaient un modeste musée.

M. BRAQUEHAYE, professeur à l'École philomathique de Bordeaux, donne des renseignements sur le cours qu'il professe aux ouvriers.

L'archéologie est le point de départ de cet enseignement, qui,

suivi avec un grand intérêt par les élèves, a donné lieu à des résumés et à des dessins que M. Braquehaye soumet à la réunion. Il lit même l'introduction très-remarquable que l'un de ses élèves ouvriers, M. Moulinié, a écrite en tête de ses résumés.

Dans cette introduction, l'art industriel est mis à sa juste place comme ayant été fort souvent l'expression la plus élevée de l'art, aussi bien chez les Grecs que chez les modernes. L'union de toutes les sciences et de tous les arts dans la fabrication d'une seule chaise est mise également très-spirituellement en relief par cet élève.

Un travail de M. Usquin, délégué de la Société archéologique de Montpellier, sur le musée Bruyas, est lu, en son absence, par M. Jonquet.

En 1840, M. Bruyas commença sa collection par l'acquisition d'anciens tableaux, puis se livra exclusivement à l'école française, dont il connut la plupart des représentants. Il établit même une sorte de concours entre les peintres des écoles les plus opposées, en faisant exécuter par eux son portrait. C'est l'analyse de ces portraits qui fait le fond du Mémoire de M. Usquin. Eugène Delacroix, Tassaërt et MM. Cabanel, Courbet, Glaize sont les auteurs de ces portraits que certains d'entre eux ont exécutés plusieurs fois.

En 1868, M. Bruyas fit don à la ville de Montpellier de sa collection qui, outre les tableaux dus aux artistes les plus illustres de l'école contemporaine, peintres d'histoire, de genre, de paysages et d'animaux, renferme une série nombreuse de bronzes de Barye.

M. Quéxault, de Coutances, entretient la réunion de la création du Musée de Coutances, dont le fond est dû aux envois du ministère, autour desquels sont venus se grouper des œuvres d'art possédées par la ville et données par des amateurs. Il soumet à la réunion la photographie d'un magnifique buste en bronze de provenance antique.

M. A. Louvrier de Lajolais communique à l'Assemblée le projet de création d'un *Musée des arts décoratifs*, qui est en ce moment à l'étude et qui serait fondé par une Société particulière unie avec l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.*

La première pensée d'un établissement de ce genre remonte en France à une époque antérieure à la date de la fondation, à Lon-

dres, du *South Kensington Museum*. En 1849, Klagmann et quelques amis s'étaient réunis pour rechercher les moyens de seconder nos industries d'art à l'aide d'un enseignement spécial et complet. Ils avaient pour eux l'expérience de la vie d'atelier, et reconnaissant l'insuffisance des ressources dont disposait l'industrie pour former et recruter des artistes et des artisans capables de la maintenir au rang qu'elle avait obtenu, ils étaient tombés d'accord qu'un des meilleurs auxiliaires de l'instruction donnée dans les Écoles serait un Musée qui comprendrait les types des grandes époques de l'art et qui constituerait, par des exemples, toute l'histoire de l'art décoratif.

Du vœu exprimé par Klagmann à la première tentative pour le réaliser, il a fallu de longues années, car ce n'est qu'en 1863 qu'une Société s'est formée, résolue à entreprendre les améliorations jugées nécessaires pour soutenir nos intérêts.

L'*Union centrale* se mit bravement à la tête de ce mouvement, et elle entreprit une campagne d'agitation en ce sens. Sans autres ressources que la responsabilité de ses fondateurs, elle créa à la place Royale une bibliothèque et un musée publics, ouvrit des conférences et organisa des expositions biennales au palais des Champs-Élysées, dans lesquelles elle s'efforça de rendre sensible au public le lien qui rattache l'industrie artistique à l'enseignement populaire des arts du dessin.

La nouveauté du sujet ne laissa pas le public indifférent, et l'éclat des exhibitions des industries spéciales, ajouté à celles des produits de l'art ancien, assura à la jeune Société des ressources qui lui permirent de vivre et de marcher lentement, mais sûrement, à son but.

Il fallait démontrer l'indispensable nécessité d'une réforme avant de songer à développer le Musée dont on possédait l'embryon : il fallait lutter contre les routines, conquérir de chaudes adhésions, triompher de l'indifférence et des inimitiés. Quinze années de travaux incessants ont été employées à la poursuite de ce résultat, et personne aujourd'hui n'a perdu le souvenir de ces intéressantes expositions qui réunissaient à la fois les écoles de dessin, leurs concours, l'industrie moderne et le musée rétrospectif.

La foi en notre œuvre est devenue la foi de tous ceux qui s'inté-

ressent à la prospérité de nos industries décoratives, et aujourd'hui il n'est personne qui ne reconnaisse que l'*Union centrale* a rendu au pays un véritable service en posant perpétuellement comme une question de l'ordre le plus important l'examen des réformes à apporter dans l'enseignement du dessin.

L'heure est venue de transformer en réalité les vœux de Klagmann et de la Société de l'*Union centrale*. A la suite de notre dernière exposition, pendant laquelle nos jurys nous ont exhortés à poursuivre énergiquement nos efforts, à l'occasion de notre distribution des récompenses, M. le Directeur des Beaux-Arts et M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts nous ont vivement indiqué le chemin où nous devions nous engager, pendant que d'autre part un groupe d'hommes actifs et entreprenants s'ingéniait à préparer le public à nous aider dans la création d'un Musée.

Ce Musée est aujourd'hui en voie de formation, par suite de la fusion d'un groupe présidé par M. le duc d'Audiffret-Pasquier avec l'*Union centrale* dont on prépare les statuts.

Il n'entrera point en lutte avec les Musées du Louvre et de l'hôtel de Cluny, où les œuvres exquises de l'art sont conservées, mais il les complétera par des œuvres secondaires que les personnes intéressées à les étudier pourront manier, et qui formeront le fond de musées ambulants. Ces musées serviront d'enseignement supérieur pour les écoles de dessin qui marchent aujourd'hui sans guides, mais dont l'action serait augmentée par la vue des créations des époques antérieures. L'exemple du Musée céramique et des écoles de Limoges fondés par M. Dubouché, écoles devenues les premières de France par l'enseignement, prouvent l'utilité de cette union.

Les délégués n'apprendront pas sans intérêt les efforts qui sont faits pour soutenir la vieille suprématie de nos industries décoratives, et nous ne doutons pas qu'à l'heure où nous nous adresserons au pays tout entier pour nous aider à créer cet établissement indispensable, ils ne soient disposés à nous servir de toute leur influence et de leur bonne volonté. C'est une œuvre nationale qui va être entreprise; elle ne saura manquer de trouver le concours de ceux qui se sont toujours inscrits des premiers à la tête des Sociétés dont l'objet est de maintenir en France l'honneur et

l'éclat des arts libéraux. Le Musée que nous voulons fonder est l'auxiliaire de l'enseignement des arts du dessin ; il sera le Musée de l'artisan : les collections ambulantes, en répandant partout le bienfait des richesses de l'art, compléteront les connaissances acquises à l'école et contribueront à aider les villes dans les sacrifices qu'elles s'imposent pour élever le niveau de l'instruction populaire.

M. de Lajolais rappelle, au sujet de la création du Musée des arts décoratifs, les paroles de M. le marquis de Chennevières, qui s'exprimait ainsi en s'adressant à l'*Union centrale :*

« Quand il s'agit de l'instruction des cent mille ouvriers qui vivent de l'application des arts à l'industrie et en font profiter la patrie, il n'y a plus place à de vaines questions de primauté d'initiative. Qui créera le mieux et le plus vite le musée par excellence de l'instruction populaire sera assurément l'organisateur préféré. La ville de Paris est certainement aussi pressée que vous d'avoir son Kensington : elle vous a prouvé en toute occasion qu'elle appréciait ce que vous tentiez pour le progrès de ses artisans, et il vous suffira de lui rappeler que Lyon a son musée des arts décoratifs approprié à son industrie locale, pour qu'elle ne vous refuse pas les moyens de lui procurer, sur une plus large échelle, les mêmes ressources d'enseignement, de jour en jour plus nécessaires à l'accroissement de sa splendeur. »

M. Braquehaye offre, à l'appui de la communication de M. Louvrier de Lajolais, l'exemple de l'enseignement qu'il donne à Bordeaux, et qui est basé sur l'étude des monuments des époques antérieures.

La section regrette de n'avoir pu entendre la lecture d'un travail de M. Albert Babeau, secrétaire de la Société académique de l'Aube, sur le sculpteur du seizième siècle Dominique Florentin, cette lecture ayant été faite dans la section d'histoire.

M. le Directeur des beaux-arts, en sollicitant de la section son concours pour l'Inventaire des richesses d'art de la France, la remercie de ses communications et de son assiduité aux séances.

La séance est levée à trois heures, et la plupart des membres de la réunion, accompagnés du secrétaire de la section, Administrateur de la manufacture des Gobelins, se rendent à cet établissement, qu'ils visitent dans tous ses détails.

Séance générale du 7 avril 1877.

Le samedi 7 avril, à midi précis, a eu lieu, dans la grande salle du concours général, sous la présidence de M. Waddington, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la distribution des récompenses aux Sociétés savantes des départements.

Ont pris place sur l'estrade : MM. Léon Renier, Léopold Delisle, Milne-Edwards, A. Maury, Chabouillet, Blanchard, Hippeau, marquis de Chennevières, Jourdain, A. Darcel, Daubrée, H. Martin, du Mesnil, du Sommerard, de Cardaillac, Théry, de Lasteyrie, chef du cabinet du ministre, de Watteville et Servaux.

Dans la réunion nombreuse qui occupait l'amphithéâtre, on remarquait MM. Mourier, vice-recteur; baron Larrey, A. de Barthélemy, Chéruel, Zeller, de Guilhermy, Desnoyers, A. Bertrand, comte Clément de Ris, Desjardins, G. Picot, de Boislisle, comte Édouard de Barthélemy, A. Tardif, Bellaguet, Faye, Lissajous, Gervais, Vieille, Maggiolo, Lescœur, Boucher de Molandon, François Morand, comte de Longpérier-Grimoard, Chassaing, de Vinols, Mulsant, Isidore Pierre, Raulin, Flouest, Bulliot, Caillemer, l'abbé Ulysse Chevalier, Fromentel, Sirodot, Piette, Alluard, Cournault, Worms, comte de La Ferrière-Percy.

Quatre rapports ont été lus sur les travaux des Sociétés savantes et des savants qui ont obtenu des récompenses, par MM. Chabouillet, pour la section d'archéologie; Blanchard, pour la section des sciences; Hippeau, pour la section d'histoire et de philologie.

M. Alfred Darcel, secrétaire de la section des beaux-arts, a lu ensuite le rapport suivant :

Messieurs,

Une lettre circulaire adressée aux préfets, le 14 août 1876, par M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, — celui qui nous fait l'honneur de présider cette réunion, — les priait de lui

faire connaître les Académies, les Sociétés savantes et les Sociétés de beaux-arts, actuellement organisées dans les départements, avec lesquelles son administration pourrait entrer en relation afin de dresser l'Inventaire des richesses d'art de la France.

Cette même lettre demandait des renseignements sur les publications que ces Sociétés auraient déjà faites et qui pourraient servir de base à l'Inventaire de leur département. Elle en demandait aussi sur les personnes qui, en dehors ou au défaut de ces Sociétés, paraîtraient capables de prêter une collaboration utile.

Enfin, M. le ministre annonçait le projet d'assimiler dans l'avenir les Sociétés qui, sous des titres divers, s'occupent de l'encouragement des beaux-arts, aux Académies et aux Sociétés savantes qui correspondent déjà avec le ministre de l'Instruction publique, et de les appeler à prendre part aux réunions solennelles qui ont lieu chaque année, ainsi qu'aux récompenses qui y sont distribuées.

C'est en vertu de cette lettre qu'ont été appelés à prendre part aux travaux des réunions de la Sorbonne les délégués de soixante Sociétés d'art qui ont été signalées comme possédant une organisation sérieuse, et c'est pour la première fois que ces délégués prennent place dans cette enceinte.

Aussi n'avons-nous à parler ni de travaux accomplis, ni de récompenses à décerner pour ces travaux. Notre tâche est autre. Il nous faut expliquer ce que l'Administration attend des Sociétés d'art pour les progrès de l'étude et de la pratique des beaux-arts dans les départements, ainsi que pour la conservation des richesses d'art qu'on y possède.

Ainsi que le disait excellemment M. le marquis de Chennevières dans le discours qui a ouvert nos réunions, les conditions de la vie provinciale ont été profondément modifiées par la Révolution et par l'état social qui en est la conséquence. Il n'existe plus de ces villes parlementaires où leurs fonctions retenaient les familles aristocratiques; avec elles disparurent les académies de dessin dont les représentants peignaient les portraits de cette aristocratie, et décoraient leurs hôtels ou leurs châteaux. Tout l'art converge aujourd'hui vers Paris : mais il faut que désormais ceux qui viennent lui demander l'existence et la notoriété y arrivent mieux préparés, et

surtout puissent retourner dans leur province pour y exercer une influence salutaire.

Des écoles municipales de dessin sont ouvertes aujourd'hui dans toutes les villes de quelque importance, qui sont destinées pour la plupart à donner une instruction solide aux artisans. Lorsque leur enseignement s'adresse à une organisation d'élite, il peut produire des artistes qui, poursuivant leurs études avec l'aide des municipalités et des conseils départementaux, deviennent l'honneur de l'art français.

Le président de la Société des Amis des arts de l'Aube, M. Gréau, nous rappelait dans l'une des réunions de notre section que, de l'école de Troyes, fondée en 1778 et encore en pleine activité aujourd'hui, était sorti naguère l'éminent statuaire Simart. Et si chacun de nous voulait rappeler ses souvenirs, il pourrait citer les noms d'autres artistes illustres sortis également des écoles municipales de la province.

C'est de l'enseignement dans ces écoles que M. le ministre priera les Sociétés des beaux-arts de s'enquérir, afin de l'améliorer s'il est nécessaire, et de lui promettre de leur venir en aide par l'octroi de modèles, surtout de moulages, et même par l'envoi de ces jeunes professeurs auxquels l'École nationale des beaux-arts se prépare à donner des diplômes.

Déjà, messieurs, M. l'architecte Noël, de la Société des Amis des arts d'Orléans, nous a signalé l'absence de l'enseignement du dessin linéaire dans les écoles primaires de la ville, de telle sorte que les jeunes artisans qui suivent les cours de l'école municipale de dessin perdent une année, sur les trois qu'ils y consacrent d'ordinaire, à apprendre ce qu'ils devraient savoir lorsqu'ils y entrent.

Déjà, par contre, M. Braquehaye, de la Société philomathique de Bordeaux, nous a montré ce que l'on pouvait obtenir de simples artisans avec un enseignement bien coordonné.

Pardonnez-nous, messieurs, ces souvenirs, inusités dans cette enceinte, de nos séances d'hier. Mais notre section n'a point de passé, et il nous faut bien parler de son présent, afin de montrer ce que peut être son avenir.

C'est déjà beaucoup que les écoles municipales de dessin forment des artisans qui, habiles à manier la règle et le compas, le

crayon ou le pinceau, l'ébauchoir ou le ciseau, seront, dans leur ville et dans la région dont elle est le centre industriel, les dignes rivaux des ouvriers parisiens. Ce n'est point un art d'agrément qu'elle leur donne, c'est un instrument de plus qu'elle met dans leur main, de même nature que la lecture, l'écriture et le calcul.

C'est beaucoup encore que ces écoles puissent donner un enseignement assez fort pour que l'élite de leurs élèves soit capable de suivre les cours de l'École nationale des beaux-arts ; mais les Sociétés d'art ont à côté d'elles un rôle à jouer.

Par les expositions qu'elles provoquent ou qu'elles secondent, suivant qu'elles en sont les organisatrices, ou que leur rôle se borne à servir d'auxiliaires aux administrations municipales, elles offrent aux artistes locaux un enseignement en même temps qu'un marché. Il se forme une clientèle dans le public, dont le goût se forme aussi par la vue et par l'étude des œuvres les plus remarquables parmi celles exposées. Et, à cet égard, M. Charles Roux, président du cercle artistique de Marseille, dont il est un des fondateurs, nous donnait un renseignement bien concluant.

Marseille, cette cité si puissante et si riche, n'était rien moins qu'artiste il y a quelques années à peine. Sous l'influence latente des origines phéniciennes, que les savants viennent de lui découvrir, elle méconnaissait ses vraies origines phocéennes, c'est-à-dire grecques. Pas une œuvre d'art n'égayait la demeure de ces riches marchands. Eh bien, depuis que le cercle artistique a organisé ses expositions, il est peu de maisons qui ne possèdent un tableau gagné à ses tombolas et son pendant acquis directement. Des collections même se forment aujourd'hui.

Mais si les artistes qui se livrent aux genres, qu'il faut bien appeler secondaires, du paysage et du genre, trouvent un débouché qui s'accroît sans cesse par l'action des Sociétés d'art de la province, ces débouchés restent fermés à la grande peinture.

C'est ici, messieurs, que M. le ministre fait appel à l'action de ces sociétés.

Les grands travaux commandés pour décorer le Panthéon, pour remplir les vides des plafonds du Musée du Luxembourg, pour donner un lustre nouveau au palais de la Légion d'honneur, si sottement brûlé par les modernes barbares, ont ranimé parmi les

artistes le goût et la pratique de la peinture décorative, que les travaux commandés par la ville de Paris avaient presque seuls soutenue jusqu'ici.

Car, il faut bien le dire, la direction et par suite le ministère des beaux-arts ne possèdent aucun monument qu'il leur appartienne de décorer. Les bâtiments civils, les édifices diocésains ressortissent à d'autres ministères. De telle sorte que c'est à la bienveillance des architectes chargés de l'entretien de ces monuments par les ministères dont ils dépendent, que celui des beaux-arts doit de pouvoir y employer, et à ses frais, les artistes qu'il a formés à l'École des beaux-arts, développés à l'École de Rome, et qu'il a maintenus dans les hautes sphères de l'art par des récompenses et des acquisitions à la suite des Salons; il lui faut même de longues négociations pour être admis à décorer ces monuments avec les vases et les tapisseries qu'il fait fabriquer dans ses manufactures nationales.

Or, il est à souhaiter, comme le disait M. le directeur des beaux-arts dans le discours déjà rappelé par nous, que les sociétés d'art de la province pèsent sur leurs conseils communaux et départementaux pour qu'ils entreprennent la décoration des monuments qui leur appartiennent, d'accord et de compte à demi avec le ministère. La Direction des beaux-arts leur enverra des artistes capables d'entreprendre et de mener à bien ces travaux. C'est ainsi que Paris pourra rendre à la province ceux-là mêmes qu'elle lui avait donnés et qu'elle craignait d'avoir perdus, et qui lui reviendront dans tout l'épanouissement de leur talent.

Mais il ne suffit pas de donner des travaux à ceux qui vivent, il faut songer à conserver les œuvres de ceux qui ont vécu. C'est pour y arriver que la commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France a été instituée, commission qui devient le centre naturel des Sociétés d'art qui sont appelées à la seconder.

Plusieurs départements ont déjà répondu à son appel; quelques-uns même ne l'avaient pas attendu. M. Julien Gréau à Troyes, M. Marionneau à Bordeaux, avaient déjà commencé les inventaires de ces deux villes. Celui même des édifices religieux de cette dernière est publié.

C'est un concours actif, efficace, de chaque instant, et uniforme,

suivant le modèle qu'elle a adopté et qu'elle a transmis à tous et partout, que la Commission sollicite de ceux qui voudront bien être ses correspondants. Ce sont les inventaires qu'ils lui transmettront qui seront surtout l'objet des récompenses que M. le ministre a bien voulu promettre pour l'an prochain.

Avant de terminer, messieurs, permettez-moi de solliciter encore le concours des Sociétés d'art au nom de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, non plus pour cet inventaire, mais pour une œuvre qui s'y rattache. Il s'agit de l'exposition des portraits historiques français qui doit avoir lieu dans l'une des galeries du palais du Champ de Mars en 1878.

Le programme et le règlement de cette exposition vous seront bientôt adressés.

Mais laissez-nous vous dire que déjà dans les villes qui ont organisé des expositions rétrospectives en ces dernières années, à Tours, à Reims, à Nancy, les commissaires de ces expositions nous ont promis leur concours. Connaissant le terrain, ils y marcheront avec assurance.

Déjà aussi, sur une simple annonce, la Commission royale d'Angleterre nous a offert la contribution de ses nationaux. Elle se propose d'envoyer les portraits des personnages français et des personnages anglais ayant été mêlés à notre histoire qu'elle pourra réunir, quelle que soit la nationalité des artistes qui les ont peints.

Nos nationaux ne voudront pas certainement rester en arrière des étrangers, et la Commission est persuadée qu'elle trouvera auprès des conservateurs des musées ou des édifices municipaux, auprès des amateurs et auprès de vous, messieurs, le même concours et le même empressement qu'une autre commission avait trouvés jadis pour réunir, en 1867, le magnifique Musée temporaire de l'histoire du travail.

Vous avez pu voir que tout ce qu'avaient prêté les amateurs, les musées et les églises leur a été fidèlement rendu. La Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France fera de même, bien qu'il s'agisse surtout de tableaux. Car nous sommes d'honnêtes gens, quoique Parisiens, et nous vous promettons de ne rien garder pour les Musées de l'État, à l'accroissement desquels nous sommes tous dévoués.

DISCOURS DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.

Messieurs les Délégués,

En me retrouvant pour la seconde fois au milieu de tant d'amis, au milieu de tant de collaborateurs dévoués, au milieu de tant de savants illustres, appelé pour la seconde fois à présider cette grande réunion, je veux tout d'abord, messieurs, souhaiter la bienvenue à notre nouvelle Section des beaux-arts, celle qui vient d'être inaugurée devant vous; elle va prendre une part importante à vos travaux, et j'ai la certitude qu'elle ne sera pas indigne des trois autres sections, ses aînées. Je vous demande, messieurs, de vous associer à ce souhait de bienvenue, je vous le demande d'autant plus vivement, que nous avons dès aujourd'hui à faire appel à son dévouement.

Comme le disait tout à l'heure M. Darcel, il s'ouvre devant les membres de cette section tout un avenir de travail en commun, de collaboration avec les autres sections; ils auront pendant longtemps à poursuivre, en province, une œuvre difficile et patiente. Il s'agit de sauver de l'oubli, en en faisant l'inventaire, ces nombreuses richesses artistiques qui sont éparpillées sur le sol de la France, que l'on retrouve dans nos mairies, dans nos églises, dans les maisons particulières, dans les châteaux, et qu'il importe de préserver d'une destruction possible, en en dressant la liste générale. C'est dans ce but que nous sollicitons le concours actif et dévoué de la nouvelle Section. (Assentiment.)

J'ai également un appel à faire à nos anciennes sections d'histoire et d'archéologie, j'ai à leur demander un nouveau concours et un nouveau service. Le ministère de l'Instruction publique a décidé, il y a quelque temps, la publication de tous les documents relatifs aux états généraux; il y en a beaucoup qui ont déjà été publiés, mais on est fondé à croire qu'il en reste encore un grand nombre qui se trouvent cachés dans les bibliothèques publiques et

privées des départements. Pour que cette publication soit complète, j'insiste encore auprès des membres des sections d'histoire et d'archéologie, et je les prie de nous adresser le plus tôt possible tous les documents et tous les renseignements qu'ils pourraient posséder ou découvrir sur cette partie si importante et si pleine d'intérêt de notre histoire nationale.

Il y a encore une autre publication sur laquelle j'appelle toute votre attention. C'est le recueil des rapports sur les Généralités demandés aux intendants par le gouvernement de Louis XIV; ces rapports constituent la première tentative qui ait été faite en France pour avoir une statistique générale du royaume. La plupart d'entre eux existent; mais il serait très-intéressant et très-instructif de remonter aux sources et de retrouver les matériaux sur lesquels les intendants du dix-septième siècle se sont appuyés pour rédiger leur travail. J'espère que cet appel ne restera pas sans écho et que vous pourrez nous signaler des documents de nature à compléter la publication déjà commencée. (Approbation.)

Je ne voudrais pas revenir sur ce qui a été si bien dit par MM. les rapporteurs; je ne veux pas vous retenir trop longtemps, cette séance ayant été plus longue que d'habitude, mais je tiens à vous dire quelques mots des principales missions scientifiques qui ont été accomplies à l'étranger depuis notre dernière réunion. Un certain nombre d'entre elles étaient déjà en cours d'exécution et ont continué à produire d'excellents résultats; il y en a d'autres qui sont nouvelles et qui n'ont pas été moins fructueuses.

M. Masqueray a continué ses recherches en Algérie; il a fait des découvertes importantes. Il a retrouvé des inscriptions des villes dont on ignorait l'emplacement, et il continue, au grand profit de la science, ses recherches persévérantes.

En Amérique, nous avons plusieurs explorateurs zélés et courageux qui nous envoient des renseignements très-précieux.

Au Pérou, M. Wiener a voulu suivre dans les Cordillères ce qu'on appelle la route des Incas, route qui menait à Cuzco, l'ancienne capitale du Pérou. Nous avons reçu tout récemment une dépêche de ce courageux voyageur, qui nous apprend qu'au moment où il était occupé à photographier un village des Andes, qui n'avait jamais été exploré, il a été attaqué et a reçu un coup de

feu. Sa mule a été tuée sous lui ; par son énergie, il a pu se dégager de ses agresseurs, en recevant une blessure qui sera, je l'espère, bientôt guérie. (Vifs applaudissements.)

Plus au nord, M. André a terminé son exploration de la Colombie, et en a rapporté de très-grandes richesses pour l'histoire naturelle et archéologique de l'Amérique centrale.

Dans la Tunisie, M. le capitaine d'état-major Roudaire a terminé une entreprise commencée il y a deux ans : c'est l'étude du nivellement des *chotts* qui couvrent un très-grand espace de la Tunisie; et au midi de l'Algérie, M. Roudaire a prouvé qu'il était possible, en perçant le seuil peu considérable qui sépare la Méditerranée des dépressions intérieures, d'établir une vaste mer intérieure. Je crois qu'il a démontré victorieusement la possibilité de cette entreprise; reste à savoir si la dépense qui serait nécessaire se trouverait en rapport avec les résultats économiques et industriels que l'on pourrait en attendre. Quoi qu'il en soit, il y a là une découverte scientifique importante, et je suis sûr que vous vous associerez à moi pour féliciter M. Roudaire d'avoir heureusement conduit cette entreprise difficile et délicate. (Applaudissements.)

Dans la même région, nous allons avoir très-prochainement une nouvelle mission, très-importante, et entourée de très-grands dangers. Deux voyageurs, prêts à risquer leur vie dans l'intérêt de la science, MM. Say et Largeau, vont partir pour explorer les régions centrales du Sahara. C'est un pays où aucun Européen n'a encore pénétré; c'est un massif montagneux, connu sous le nom de Ahaggat, habité par les Touaregs, sillonné par de nombreux cours d'eau et resté inexploré jusqu'à ce jour. Nos deux compatriotes entreprennent une tâche difficile et pleine de périls, et je vous demande de leur envoyer de ce foyer de lumières et de science où nous nous trouvons, l'expression de toutes nos sympathies et de nos vœux, pour que le succès vienne couronner leur dangereuse entreprise. (Applaudissements.)

En dehors des missions proprement dites, permettez-moi de vous entretenir de deux ou trois découvertes intéressantes dont je vous donnerai en quelque sorte la primeur.

Je vous en signalerai d'abord une qui appartient à un modeste

professeur du lycée de Tours, M. Mouchot, découverte qui pourrait avoir un très-grand résultat pour le développement industriel de l'Algérie et des pays chauds. M. Mouchot croit avoir trouvé le moyen d'appliquer d'une manière directe la chaleur solaire à l'industrie. Si les procédés de M. Mouchot peuvent être mis en œuvre d'une façon pratique et facile, ils peuvent avoir une importance considérable pour ces portions de l'Afrique et de l'Asie qui, faute de combustible, ne peuvent prendre aucun développement industriel. Pour ne vous en citer qu'un exemple, je vous dirai qu'à Aden, où l'on est forcé de distiller l'eau de mer pour avoir de l'eau potable, le charbon de terre vaut 150 fr. la tonne! Il est évident que le savant qui parviendra à utiliser la chaleur solaire d'une manière pratique rendrait, je ne dis pas seulement à l'industrie, mais à l'humanité tout entière, d'immenses services. (Vive approbation.)

Permettez-moi de vous signaler encore une autre découverte très-heureuse pour les voyageurs, — et il y en a beaucoup dans cette enceinte, — c'est celle pour laquelle M. Alfred Chardon a déjà obtenu une récompense de la Société de photographie. Vous savez combien il est difficile dans les pays non civilisés, en Afrique par exemple, d'obtenir des épreuves photographiques à l'abri d'accidents. Sollicité par la Société de photographie, qui avait mis la question au concours, M. Alfred Chardon a résolu le problème, et a obtenu des surfaces qui conservent leur sensibilité pendant plus de deux mois, au même degré que si elles venaient d'être préparées depuis deux jours. Ce qui rend surtout précieux le nouveau procédé, c'est que la pellicule qui porte l'empreinte photographique est rendue incassable, et qu'on peut la détacher et la conserver dans un petit espace à l'abri des accidents. Tous ceux qui ont voyagé apprécieront les services que l'on peut attendre du procédé de M. Chardon.

Messieurs, j'ai réservé pour la fin une découverte dont vous reconnaîtrez toute l'importance et dont je puis véritablement vous offrir la primeur, grâce à l'obligeance de M. Alexandre Bertrand, le savant directeur du Musée de Saint-Germain. Cette découverte est destinée à avoir sur les études préhistoriques une influence décisive.

Un jeune ingénieur, M. Kerviler, occupé à creuser un bassin à Penhouët, près Saint-Nazaire, a constaté que les couches d'alluvions qui avaient été déposées par le fleuve pouvaient se compter d'une manière régulière, absolument comme les années d'un sapin peuvent se compter par les couches concentriques du bois.

M. Kerviler a remarqué que les dépôts annuels de la Loire se sont toujours effectués avec une constante régularité ; aussi loin qu'il a pu pénétrer dans les couches qui se sont accumulées, il a retrouvé la même disposition. Il a pu faire ses observations sur une hauteur de huit mètres, mais la profondeur totale est de trente mètres, je crois, et il se propose de pousser ses explorations jusqu'au sol granitique, au moyen d'un puits à large section.

M. de Quatrefages écrivait dernièrement, dans son livre sur l'espèce humaine, qu'il avait été impossible, jusqu'à présent, de déterminer d'une façon un peu précise la valeur chronologique des couches successives qui se sont formées soit dans les tourbières, soit dans d'autres alluvions, et qu'on n'avait aucune manière de déterminer les accroissements annuels ainsi formés. La découverte de M. Kerviler vient, je crois, de résoudre ce problème au moins pour cette partie de la France. Les couches sont de trois à trois millimètres et demi chacune ; chaque alluvion est formée de trois pellicules, l'une de détritus végétaux, l'autre de glaise et la troisième de sable : elles correspondent aux alluvions du fleuve pendant les différentes époques de l'année. Les végétaux arrivent à l'automne après la chute des feuilles, le sable et la glaise viennent s'y ajouter pendant l'hiver et pendant l'été. Les couches étant, comme je viens de le dire, de 3 1/2 millimètres, il en résulte que 35 centimètres représentent un siècle. Ce qui permet de déterminer d'une manière exacte l'épaisseur et le nombre des couches, c'est que le sable constitue une *couche d'isolement ;* lorsque la tranchée est exposée à l'air, le sable se désagrége, et l'on peut compter les couches, absolument comme les cercles concentriques d'un tronc de sapin.

M. Bertrand a déjà rapporté des blocs d'alluvion de Penhouët et des objets trouvés dans les fouilles, qui sont entre les mains des savants.

Comme je vous le disais, les investigations vont être continuées sur une grande échelle, et avec toutes les garanties scientifiques; j'ai mis à la disposition de M. Kerviler la somme nécessaire pour continuer ses recherches. J'ajoute que déjà l'on a pu, grâce aux objets trouvés à différentes profondeurs, arriver à des résultats chronologiques importants. Ainsi, on a découvert des monnaies de l'empereur gaulois Tétricus, et la profondeur des couches où on les a trouvées, comparée au sol actuel, donne la date de trois cents ans après Jésus Christ. C'est à peu près la date à laquelle vivait Tétricus. En allant plus avant, on a trouvé dans une couche de sable plus profonde des épées et un poignard en bronze, une hache en pierre polie avec un manche de corne de cerf, des bois de cerf aiguisés, des pierres percées qui servaient d'ancres à des embarcations, et, étant donné l'hypothèse de 35 centimètres par siècle, ces objets correspondraient au cinquième siècle avant Jésus-Christ. C'est aussi à cette époque que l'on peut les rapporter, d'après les données de la science.

Je ne crois pas devoir insister davantage sur l'intérêt qui s'attache à cette découverte, qui permettra de fixer approximativement la fin de l'époque quaternaire sur ce point du globe, et qui suscitera certainement des recherches analogues sur d'autres points de la France et de l'Europe. J'ai pensé que la réunion des Sociétés savantes serait heureuse d'avoir été la première à en être informée. (Applaudissements.)

Je viens de vous faire en quelque sorte le bilan des travaux scientifiques de l'année qui vient de s'écouler. Permettez-moi de vous dire quelques mots de l'avenir et des travaux de l'année prochaine.

Je vous annonçais à votre dernière réunion que le gouvernement venait de décider l'ouverture de l'Exposition universelle de 1878. Ce qui n'était à cette époque qu'une espérance, car nous n'avions alors reçu aucune adhésion, est devenu une réalité. Nous sommes assurés du concours de presque toutes les nations civilisées du monde, et nous avons déjà la certitude que l'Exposition future sera la plus brillante de toutes celles qui ont eu lieu jusqu'à présent. Déjà le nombre des demandes d'admission est le double de celui de 1867.

Parmi les projets qui ont été étudiés par l'Administration en vue de l'Exposition, il y en a un qui vous intéresse particulièrement, c'est celui d'associer à cette grande Exposition industrielle et artistique des Congrès de Sociétés savantes des différents pays de l'Europe. Je ne puis pas vous donner aujourd'hui des détails sur ce projet, mais je puis vous dire que l'Administration a mis à l'étude les questions d'organisation et de dépense qui s'y rattachent : j'espère que les pouvoirs publics et le parlement nous donneront les moyens pécuniaires dont nous aurons besoin pour ces grandes assises de l'intelligence.

De votre côté, messieurs, préparez-vous à nous apporter d'utiles travaux; préparez-vous avec confiance. Et ce mot, je le dis avec intention; ayez confiance dans l'avenir comme nous l'avons nous-mêmes; ayez confiance, parce que la politique du gouvernement, c'est la vôtre, c'est la politique de la France tout entière.

A l'extérieur, le gouvernement fait tous ses efforts pour obtenir le maintien de la paix, et il espère y réussir; à l'intérieur, le gouvernement est un gouvernement d'ordre et d'apaisement; il est avant tout un gouvernement qui cherche par tous les moyens possibles à répandre l'instruction à tous les degrés et à la fortifier dans tous les ordres. (Applaudissements.)

Oui, messieurs, sous la direction ferme et loyale du maréchal de Mac-Mahon, appuyés sur la confiance de la nation, nous avons foi dans l'avenir, nous avons foi dans les destinées de la République. (Vifs applaudissements.) Nous comptons sur vous, messieurs les délégués, nous savons toute l'importance qui s'attache à votre appui, nous en connaissons tout le prix; car vous êtes, messieurs, les représentants les plus autorisés des intérêts intellectuels les plus graves et des aspirations scientifiques les plus élevées de la France! (Applaudissements prolongés.)

M. le baron O. de Watteville, chef de la division des sciences et des lettres, a proclamé les noms des membres des Sociétés savantes et des beaux-arts, et des personnes chargées de missions scientifiques et littéraires qui, en récompense de leurs travaux, ont obtenu les grades d'officier d'Académie et d'officier de l'Instruction publique.

Parmi les membres des Sociétés des beaux-arts, ont été nommés officiers d'Académie : MM. Marionneau, secrétaire de la commission de surveillance du Musée de Nantes; Herluison, éditeur à Orléans.

LECTURES FAITES A LA SECTION DES BEAUX-ARTS.

(SALLE GERSON.)

I

RAPPORT SUR LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS A MARSEILLE.

Marseille n'est pas seulement un grand centre de commerce et d'industrie, elle n'a jamais oublié son origine grecque et a toujours eu un goût très-vif pour les arts dans leurs diverses manifestations. Mais, quelle que soit la vivacité de l'esprit marseillais, quels que soient son enthousiasme et son amour du beau, ces brillantes dispositions seraient restées sans résultats si l'on n'avait su créer à Marseille un centre où le goût public pût se former et se développer par la contemplation et l'audition continuelles des chefs-d'œuvre de l'art.

L'artiste, lui, peut dans son cabinet ou dans son atelier, avec les seules ressources de son génie et de ses études personnelles, créer des œuvres originales et puissantes : mais pour que le goût public se forme, il faut qu'il puisse voir, voir beaucoup, comparer sans cesse; qu'il ait continuellement sous les yeux des éléments d'étude qui le fortifient et l'épurent; il faut, pour ainsi dire, qu'il ait à sa disposition une école toujours ouverte, dont l'entrée soit facile à tous, gratuite, et dont les leçons s'imposent à lui par la douce violence d'un irrésistible attrait.

On le comprit de bonne heure à Marseille, et plusieurs fois on essaya de réunir, comme en un faisceau, tous les éléments dispersés que l'art et ses admirateurs formaient dans notre ville. Deux tentatives entre autres furent faites, il y a fort longtemps, par le *Cercle des Beaux-Arts* et plus récemment par l'*Union des Arts*.

Grâce à l'institution de ces deux Sociétés, où la musique et la peinture comptaient de fervents admirateurs, on put croire un moment que le but que l'on cherchait était atteint ; — mais il n'en fut rien. Soit que les expositions et les concerts fussent trop peu fréquents, soit que ces Sociétés n'admissent à leurs fêtes artistiques qu'un public trop restreint, on ne vulgarisait pas : le goût de l'art restait comme enfermé dans ces étroits sanctuaires, où quelques privilégiés seuls étaient admis et d'où rien ne se répandait au dehors.

Ce fut alors, le 3 septembre 1867, que se forma notre Société sous le nom de *Cercle artistique*.

Comme toutes les idées justes, l'idée de notre Société naquit d'un besoin que tout le monde éprouvait, et que rien n'avait encore satisfait d'une manière suffisante. — Quelques jeunes gens épris de l'art, des musiciens, des littérateurs, des peintres, des amateurs, se réunirent en société : ce n'était pas, à proprement parler, un cercle qu'ils cherchaient. Notre ville en possédait un assez grand nombre qui leur eussent offert une brillante et confortable hospitalité ! Ce qu'ils voulaient, c'était un milieu où l'art régnerait en maître, où, confondus dans cette amicale fraternité que produit le goût des belles choses, artistes et amateurs mettraient en commun leurs œuvres et leurs critiques pour le plus grand bien des uns et des autres ; où l'on convierait enfin le public à ces joies délicates et pures qui, jusqu'alors, lui avaient été à peu près inconnues.

La tentative était hardie, téméraire même : car faibles étaient les ressources. (Une Société d'où le jeu est banni par un article spécial, où la quotité est de 50 francs par an, afin qu'elle soit abordable à tous, a nécessairement un budget très-limité.) Mais nous avions confiance dans l'idée qui nous avait réunis, nous avions foi dans l'avenir, et nous nous mîmes à l'œuvre. — Des concerts, des expositions, des conférences scientifiques et littéraires furent pré-

parés à la hâte. Le public accourut à notre appel ; il vint avec empressement chercher tour à tour l'instruction et les distractions toujours élevées que lui procuraient gratuitement nos séances artistiques et littéraires.

Un vrai poëte provençal, Victor Gelu, ignoré hors de Marseille, vint réciter quelques-unes de ses plus belles compositions et obtint un immense succès. — Il était évident que nous avions frappé juste ; nos salles devenaient trop étroites ; au goût de l'art qui s'était éveillé autour de nous, il fallait un théâtre plus large et plus commode.

Le hasard voulut qu'un vaste local situé dans la rue la plus centrale et la plus élégante de Marseille, la rue Saint-Ferréol, se trouvât inoccupé et qu'on pût y organiser à peu de frais ce que nous cherchions : une salle d'expositions éclairée par le haut, et une grande salle de concerts. — Le prix de la location était sans doute très-élevé ; mais, sans hésiter, sans calculer les forces de notre budget, ne voyant que le but que nous voulions atteindre, ce que l'expérience d'une année déjà nous permettait d'espérer, nous transportâmes, le 8 octobre 1868, dans le vaste local de la rue Saint-Ferréol, le siége de notre Société, nos espérances et la fortune de l'idée à laquelle nous nous étions voués !

Des espérances et une grande confiance : telles étaient en effet nos seules richesses. — Quant à nos ressources, elles étaient à peu près nulles, et il n'y a peut-être pas d'exemple d'une société qui ait osé se fonder avec si peu d'éléments matériels de succès. — D'argent, nous n'en avions point..... point de livres, point de partitions, point d'instruments de musique ! Et cependant nous ne voulions pas abandonner l'œuvre commencée ; nous ne voulions pas faire mentir les termes du procès-verbal de constitution qui expliquait la création et l'existence de notre Société *par la triple confraternité artistique, littéraire et scientifique, s'unissant dans un but commun de vulgarisation.*

On comprit notre ambition généreuse et désintéressée ; on récompensa les efforts que nous avions déjà faits pendant un an pour la justifier ; on vint à nous. — Notre foi et notre courage avaient réuni des adeptes et des croyants. Notre Société, le 8 *octobre* 1868, comptait 150 membres ; elle atteignit bientôt le chiffre

de 400. — C'était peu pour exécuter tout ce que nous rêvions : c'était assez pour vivre, pour commencer une organisation régulière et utile. Une Commission administrative fut chargée de la direction générale : trois sous-commissions furent formées pour la *littérature*, la *musique* et la *peinture*.

L'examen rapide des travaux de chacune de ces trois sous-commissions vous permettra d'apprécier ce que nous avons fait, la part que nous avons eue dans le mouvement intellectuel et artistique de Marseille.

La sous-commission de littérature, malgré l'activité et le zèle de ses membres, devait avoir dans le principe le rôle le plus effacé; et cela se comprend. Marseille avait déjà sa Faculté des sciences avec des cours annexes de littérature et d'histoire; Marseille avait son Académie, et, certes, notre prétention n'était pas de disputer à ces centres de science et d'érudition la légitime influence dont ils jouissaient. Tout au plus notre Société pouvait-elle espérer devenir pour la peinture et la musique ce qu'ils étaient pour les lettres et les sciences. — Mais, pour être moins apparents, les travaux de cette sous-commission n'étaient ni moins laborieux ni moins utiles.

Quand des artistes et des amateurs se réunissent avec la volonté et l'espérance d'éveiller et de diriger le mouvement artistique, ils ne peuvent se renfermer dans les limites nécessairement étroites de leur monde et de leur ville; il faut qu'ils vivent au dehors, qu'ils se tiennent au courant de tout ce que l'art produit dans les grandes villes de France et de l'étranger. Pour cela, il faut des revues, des livres, des journaux. C'est à nous procurer ces éléments indispensables d'étude et d'informations que notre sous-commission consacra ses premiers efforts. Elle le fit lentement, avec économie et mesure, les yeux toujours fixés sur le léger budget qui lui était attribué; n'oubliant pas que s'il faut de l'audace pour fonder, ce n'est que par la prudence et une sage administration que l'on conserve. Chaque année vit s'accroître le nombre de nos journaux, de nos revues artistiques et savantes; chaque année notre modeste bibliothèque s'enrichissait des nouveautés du jour, dans le choix desquelles, tout en faisant quelques concessions obligatoires aux livres à sensation, la sous-commission s'efforçait de donner la plus large part aux ouvrages d'histoire et de critique

sérieuses. — Au début, comme nous l'avons dit, nous n'avions aucun livre ; aujourd'hui, notre bibliothèque se compose de plus de *deux mille* volumes : l'*Histoire des Peintres* de Charles Blanc, la *Revue universelle des arts* de Paul Lacroix, la *Galerie des peintres*, le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Millin, *de l'Architecture, du Mobilier* de Viollet-Le-Duc, *Herculanum et Pompéi*, l'*Art*, la *Gazette des Beaux-Arts*, etc., etc... Une collection des plus complètes de catalogues des principales ventes publiques de tableaux, gravures, sculptures et objets d'art, qui ont eu lieu depuis le commencement du dernier siècle, catalogues, *avec des notes marginales donnant le nom des acquéreurs et les prix*, la plupart devenus très-rares et qui fournissent à l'artiste et à l'amateur de précieux documents, — une collection complète des classiques français ; enfin tout ce qui, depuis 1870, a paru de remarquable comme romans, livres d'histoire ou de voyage. Un catalogue détaillé, classant les volumes dans un ordre rationnel, permet à tous les membres du Cercle de se procurer sans peine ni perte de temps mille renseignements utiles. Les artistes peuvent consulter les livres à gravures et les lire à tête reposée dans un local spécialement affecté à l'étude et aux travaux sérieux ; ils ont ainsi à leur portée le moyen de connaître et d'apprécier l'histoire et la méthode des différentes écoles.

Après avoir satisfait à ses premiers besoins d'organisation intérieure, la sous-commission de littérature songea à affirmer son existence aux yeux du public et reprit l'idée, qui semblait un moment avoir été abandonnée, de donner des conférences. Elle s'adressa à tous sans parti pris, sans exclusion, mais le concours le plus efficace lui vint naturellement des professeurs de la Faculté des lettres, des professeurs du lycée de Marseille : nous étions sûrs à l'avance de trouver en eux des hommes instruits, ayant l'habitude de la parole et de l'enseignement, et, ce qu'il fallait surtout dans une société purement artistique, ennemie de la politique et de la controverse sur les questions brûlantes, des hommes habitués par leur goût et les devoirs de leur profession à une grande réserve sur tout ce qui peut passionner en dehors du bien et du beau.

Depuis 1874, dans les mois de janvier, février et mars, nous avons donné dans notre grande salle, pouvant contenir jusqu'à

800 personnes, une dizaine de conférences par an. — Les sujets les plus variés ont été successivement abordés : questions d'art, de science pure, d'histoire, de critique et de biographie littéraires, traitées souvent avec érudition et talent, toujours avec un profond respect pour les grandes vérités de la morale et de la religion. — Notre sous-commission n'a qu'à se louer de l'initiative qu'elle a prise. Chaque année, elle voit se grossir la foule autour de la chaire qu'elle a ouverte au Cercle artistique, et nous constatons aujourd'hui avec plaisir que notre exemple a été suivi. Si à côté de nous, dans des Cercles voisins, il s'est élevé des chaires autour desquelles, le soir, aux heures du repos que lui laisse une vie toute brisée aux affaires et aux occupations matérielles, le travailleur trouve une distraction à écouter un maître lui parlant de morale, de droit, d'histoire, notre Société, qui a donné le premier signal, ne peut-elle pas, sans qu'on l'accuse de présomption, s'attribuer en quelque sorte l'honneur de ce réveil du mouvement intellectuel et du désir d'apprendre ?

Sans nous exagérer l'importance, au point de vue d'un enseignement sérieux, de ces conférences à bâtons rompus sur vingt sujets différents et dont le ton est nécessairement un peu léger, par une concession bien naturelle aux exigences de l'élément féminin que nous avons habitué à y venir, nous croyons cependant qu'elles ne sont pas sans influence sur le goût et sur l'instruction de ceux qui les écoutent. Ce n'est pas impunément qu'on assiste pendant une heure à une causerie faite par un homme instruit sur une question de science, de littérature ou d'histoire : on veut contrôler par soi-même ce que l'on a entendu affirmer ; on veut lire ou relire l'ouvrage dont il a été question pour justifier les applaudissements qu'on a donnés, la veille, au conférencier ou même pour le critiquer ou le trouver en défaut. De là tout un travail, des lectures, des discussions semi-savantes, qui élèvent le niveau ordinaire de la conversation des salons, qui font de notre Cercle un centre d'instruction et le désignent naturellement aux sociétés savantes de la ville ou du dehors qui veulent se produire ou se faire connaître. — Où le *Congrès des Orientalistes* a-t-il tenu ses séances ? — Au Cercle artistique. — Où l'*Académie de Marseille* tient-elle ses réunions solennelles ? — Au Cercle artistique. — C'est encore le

Cercle artistique qui a offert gratuitement l'hospitalité à la *Société de Géographie*, cette société de création récente qui, dans notre ville commerciale, paraît appelée à un grand avenir, si les événements secondent les efforts des hommes intelligents et dévoués qui l'ont fondée, et des professeurs distingués qui la servent de leur parole et de leur plume. Pourquoi ces différentes Sociétés viennent-elles à nous ? Est-ce uniquement pour jouir du bénéfice matériel de la vaste salle que nous pouvons mettre à leur disposition ? Non..... Elles viennent à nous parce qu'elles savent que s'unir au Cercle artistique, c'est se trouver sur un terrain déjà préparé, c'est pouvoir compter sur un public tout prêt à comprendre leurs études, à applaudir à leurs découvertes. — Nos conférences n'eussent-elles eu que ce résultat, notre sous-commission de littérature aurait, en les instituant, répondu au mandat de vulgarisation qu'elle avait reçu de la Société. — Mais elle ne s'en est pas tenue là. Elle a fait un essai qui a trop bien réussi pour qu'elle ne songe pas à le renouveler ; elle a entrepris la réédition des œuvres de Gustave Bénédit, un des esprits les plus originaux de la littérature provençale. — Une souscription fut ouverte ; le nombre fixé des souscripteurs fut dépassé en quelques jours, et l'ouvrage, orné de vignettes et de portraits, répondit, autant qu'on pouvait l'attendre d'une première tentative, aux espérances de ceux qui avaient été si empressés à nous donner leur adhésion. — Que de services la sous-commission ne pourrait-elle pas rendre à la science et à l'art en continuant à marcher dans cette voie et en tirant de l'oubli les œuvres les plus remarquables des poëtes et des historiens provençaux !

La même idée de vulgarisation sérieuse et élevée a inspiré notre sous-commission de musique. Étudier l'art classique, le faire connaître au public par une exécution consciencieuse et sobre, produire des œuvres nouvelles le plus souvent inédites, aider les compositeurs marseillais, favoriser l'éclosion de leurs œuvres en leur garantissant un orchestre, une salle et un public : tel a été notre programme.

La tâche était difficile au début, car depuis les concerts Thubaneau, où l'on avait exécuté les grandes œuvres de Beethoven au même moment où Habeneck et Girard les révélaient au monde parisien, notre public avait perdu l'habitude d'entendre la grande

musique. Sauf pour quelques amateurs qui formaient un véritable cénacle et se réunissaient à tour de rôle les uns chez les autres, sauf pour la Société dite des *Quatuors* qui donnait pendant les deux mois d'hiver au Conservatoire quelques séances suivies par un nombre limité de fidèles, la tradition s'était perdue. — Ajoutez à cette corruption du goût public, épris du vain éclat des fantaisies brillantes, l'absence d'orchestre. Notre Société s'efforça, dès le début, de ramener les esprits au goût de l'art sérieux, et la première année de son existence elle donna seize concerts qui, s'ils ne furent pas tous également importants, par suite de l'insuffisance de nos moyens, présentèrent cependant un réel intérêt et préparèrent le succès de l'idée que nous voulions faire triompher. Nous avions déjà un commencement d'orchestre, un double quatuor vocal, et, grâce à nous, quelques compositeurs marseillais avaient pu faire connaître au public plusieurs œuvres inédites.

En changeant de local, en prenant à sa charge une salle de concert contenant près de 800 places, notre Société s'était créé de plus grands devoirs. Aussi redouble-t-elle de zèle et d'ardeur : elle réunit un orchestre de 50 musiciens, elle organise un chœur, et pour affirmer ses progrès et sa force réelle, elle donne, le 8 octobre 1868, son concert d'inauguration. — Ce fut une véritable fête artistique, qui devait être souvent renouvelée. Dès ce jour, les concerts et les auditions se succèdent sans interruption ; 63 grands concerts donnés depuis témoignent de notre activité, et le succès toujours croissant qu'ils obtiennent montre que le public nous sait gré des efforts que nous faisons pour vulgariser la bonne musique, et qu'il se plaît à nous suivre dans cette voie. Nous nous sommes appliqués à bien rendre les œuvres des grands maîtres anciens et modernes qui n'avaient jamais été entendues dans notre ville. C'est ainsi que la symphonie du *Désert* de Félicien David fut exécutée, il y a sept ans, par 50 musiciens et 80 chanteurs. Le succès fut grand, et cinq auditions successives ne l'épuisèrent pas. C'est également au Cercle artistique que fut donné, la première fois à Marseille, *Gallia* de Gounod. — Citons, parmi les œuvres des compositeurs marseillais qui durent à notre Société, à son orchestre, à ses chœurs de ne pas rester inédites : *Ruth*, oratorio; *Gloria victis*, ballade, de MM. Eugène et Alexis Rostand ; l'*Ange déchu*, opéra de M. Xavier

Boisselot ; diverses œuvres pour orchestre de MM. Auguste Morel, Flégier, Ginouves, Agnelli, Lavello, Raynaud, Audran, etc.

Notre Société a depuis quatre ans donné l'hospitalité à la *Société des Quatuors* qui existe depuis vingt-sept ans à Marseille, sous la direction de M. B. Millaut, professeur au Conservatoire. Cette société a vu plus que doubler le nombre de ses abonnés depuis qu'elle s'est transportée chez nous, et le chiffre de ses adhérents (400) fait ressortir l'influence que la Société des Amis des arts a eue dans notre ville et combien elle a contribué à la vulgarisation de la musique classique.

En outre, elle a toujours mis gratuitement sa salle de concert et souvent son orchestre à la disposition des artistes marseillais ou étrangers qui lui en ont fait la demande. — C'est ainsi que depuis 1868, 132 concerts particuliers ont été donnés dans notre salle.

La Société des Amis des arts paye une partie des musiciens de son orchestre : une somme de 400 francs (minimum) est allouée annuellement pour cette dépense. Bien que cette somme ne soit pas élevée, on comprend les services que nous avons pu rendre à certaines époques surtout où les théâtres de Marseille étaient fermés et où les artistes musiciens se trouvaient absolument sans places.

Ce résumé des travaux de la sous-commission de musique ne serait pas complet si nous ne signalions pas les efforts qu'elle a faits pour doter le Cercle artistique des divers instruments nécessaires à l'orchestre et d'une bibliothèque musicale : œuvre laborieuse et méritoire, étant donné les faibles ressources dont elle disposait. — Notre bibliothèque musicale comprend aujourd'hui :

250 partitions piano et chant ;

120 symphonies, ouvertures, pièces d'orchestre ;

500 morceaux de musique instrumentale, soli, duos, trios, quatuors.

La sous-commission de peinture marchait à l'unisson avec la sous-commission de musique. Réunir dans un amical rendez-vous les peintres marseillais, les aider, les encourager, les soutenir, leur procurer le moyen, sans se déplacer, de voir et d'étudier les œuvres des maîtres anciens et modernes, telle a été, dès le principe, la pensée de notre sous-commission.

Quelques faits, des dates et des chiffres indiqueront les résultats obtenus.

Parmi les fondateurs de notre Cercle, les peintres étaient en majorité; ils formaient avec les musiciens l'élément vital, l'élément d'espoir de notre Société. Aussi, dès 1868, inspirés et guidés par eux, avons-nous pu offrir au public une exposition très-brillante où les plus grands noms de la peinture moderne étaient représentés par Delacroix, Ingres, Meissonier, Decamps, Diaz, Gérôme, Dupré, Hébert, Isabey, Jacques, Roqueplan, Troyon, Vollon, Ziem, etc., etc. — Depuis lors, les expositions se sont succédé avec un égal succès. — Citons, avec la sécheresse d'un catalogue, les travaux de notre sous-commission pendant les dernières années.

En 1869, exposition des œuvres complètes d'un peintre provençal, Prosper Grésy, connu seulement à Paris de quelques artistes, ses contemporains, et que le public marseillais n'avait pu apprécier que par des fragments épars. — M. Grésy, attaché à l'administration financière, n'était peintre qu'à ses heures de loisir, et il était difficile de s'en douter en voyant l'importance de son œuvre. Rude d'aspect, l'attitude rigide, le regard perdu dans une vague contemplation, tel était cet homme distingué et profondément artiste dont les toiles nous révèlent l'expression la plus exacte et la plus pittoresque de notre paysage méridional. — La même année, nous possédâmes pendant plusieurs semaines le *Général Prim* du regretté Henri Regnault, et ce n'est certes pas notre faute si notre Musée n'en fit pas l'acquisition. Heureusement, il a pu se dédommager de cette occasion perdue en achetant la *Judith* du même artiste.

Au commencement de 1870, nous tentâmes d'organiser une exposition d'objets d'art et de curiosités, nous devrions dire, de bibelots, pour employer le terme à la mode, terme pittoresque sentant la rue et l'atelier, né, comme tant d'autres, du frottement social, et en train de faire son chemin en vrai soldat de fortune. Nous fûmes surpris de la quantité et de la qualité des objets rares qui se trouvaient dans notre ville et dont bien des propriétaires ignoraient la valeur. — Les vitrines que nous avions préparées furent insuffisantes pour renfermer les émaux, les ivoires, les

verres de Venise, les bijoux, les armes, les instruments de musique datant des trois derniers siècles, les bronzes, les tapisseries de haute lisse, les meubles de la Renaissance, les porcelaines de Saxe et de Sèvres qu'on voulut bien nous confier. Mais ce qui avait un caractère essentiellement local, c'était la collection des faïences provençales, sortant en majeure partie du cabinet de l'érudit M. Mortreuil, un de nos vice-présidents que nous avons eu la douleur de perdre, il y a deux ans. — M. Mortreuil nous fit une conférence sur nos anciennes fabriques (les Clérissy, les Oléry, Fauchier, Robert, Vve Perrin, etc., etc.), et intéressa si vivement les auditeurs par ses révélations sur cette industrie, qu'une véritable passion pour la faïence s'empara de notre monde élégant, et que bon nombre de collections très-remarquables, rassemblées à grands frais, datent de cette époque.

En 1872, cinq expositions différentes, parmi lesquelles nous en consacrâmes une spécialement aux dessins et aquarelles. — Il n'est pas donné à tout le monde d'acheter de ces glorieuses toiles de Delacroix, de Rousseau et de Decamps, mais on peut toujours, si l'on aime les arts, illustrer son intérieur de bonnes et belles petites pages, petillantes d'esprit et de grâce, quelques-unes même marquées de la griffe des maîtres. Nous eûmes la bonne fortune à cette époque de pouvoir soumettre à notre public et à nos peintres toute une série d'aquarelles venant de Rome, qui témoignaient d'un véritable progrès dans cette branche de la peinture et exercèrent une sérieuse influence sur nos artistes et nos amateurs.

L'exposition suivante fut consacrée aux tableaux anciens; — les dernières, aux œuvres les plus remarquables de la peinture contemporaine et à celles des artistes de notre ville.

Parmi les expositions de 1873, la plus intéressante fut celle des œuvres du peintre marseillais Gustave Ricard, disséminées dans le département des Bouches-du-Rhône : œuvres originales et copies datant de sa jeunesse, de l'époque où il était en pleine possession de son talent, œuvres de ses dernières années. — Un de nos sociétaires et de nos critiques les plus fins, M. Brès, en dressa le catalogue complet précédé d'une notice sur la vie de Ricard. Des détails inédits sur sa vie, des extraits de sa correspondance avec ses nombreux amis de Marseille, permettent d'apprécier l'homme et le

peintre sous son véritable jour, et font ressortir le côté poétique de son caractère. Ces pages nous le montrent toujours mécontent de lui-même et cherchant sans cesse à pénétrer les secrets et la manière des maîtres anciens.

En 1874, 1875 et 1876, trois et quatre expositions d'œuvres sérieuses et choisies, tirées soit des ateliers des peintres marseillais ou du département, soit des cabinets des amateurs, soit des magasins des marchands de Paris qui nous ont toujours confié avec une obligeance extrême les toiles qu'ils avaient en dépôt.

Tels sont les travaux de la sous-commission de peinture. — Quant aux résultats obtenus, ils sont incontestables. Chaque année elle organise une tombola qui produit de quatre à cinq mille francs, destinés spécialement à acheter des tableaux aux artistes de notre ville. Cet encouragement, faible en apparence, a porté ses fruits, car depuis la fondation de notre Société le nombre des artistes s'est sensiblement accru à Marseille. Mais c'est surtout par le goût public que s'est exercée l'influence du Cercle. Grâce aux expositions presque permanentes auxquelles nous les invitions, nos compatriotes ont appris à distinguer le beau; ils sont devenus vraiment amateurs, et les bénéfices que font nos marchands de tableaux prouvent suffisamment que ce goût n'est pas resté inactif. Il y a une quinzaine d'années, les murs des salons ou des cabinets de nos hommes d'affaires étaient rarement ornés de tableaux; c'était un luxe presque inconnu; on n'en éprouvait aucun besoin. On citait deux galeries à Marseille, celle de M. Bec, appartenant aujourd'hui à la veuve du poëte Autran, et celle de M. Forcade. — Émile Lorbon, le spirituel et regretté directeur de notre École, chercha à combler cette lacune, mais à peine arriva-t-il à faire acheter par quelques fervents deux ou trois Delacroix, Millet et Decamps à des prix qui doivent faire regretter à leurs heureux propriétaires de n'avoir pas suivi plus aveuglément ses conseils. — Aujourd'hui, au contraire, on trouve peu d'industriels ou de commerçants qui n'aient pas leur petite galerie. — Malgré le malaise général et la stagnation des affaires, tous les jours augmente le nombre de ceux qui trouvent plaisir à se reposer de leurs soucis et de leurs fatigues en contemplant quelque chef-d'œuvre de l'art contemporain. — Nous avons en ce moment une exposition importante, et il nous a

suffi de deux semaines pour réunir plus de quinze mille francs, que nous destinons à une tombola qui sera tirée fin avril. Nous espérons ainsi atteindre le but poursuivi dans le temps par la Société artistique des Bouches-du-Rhône, qui n'existe plus que de nom et qui, depuis de longues années, faute de local et par suite du retrait de la subvention qui lui était allouée, ne s'est plus manifestée d'une façon apparente.

Ce rapport, qui a laissé bien des points dans l'ombre, ne doit pas cependant passer sous silence les efforts faits par notre Société pour venir en aide à la charité et concourir aux idées généreuses et patriotiques. Rappeler discrètement les services rendus est chose permise quand on ne le fait pas pour se soustraire à de nouvelles demandes, mais pour s'engager, au contraire, à persévérer et à faire mieux. — Notre budget ne nous permet pas de subvenir matériellement et par nous-mêmes aux misères qui demandent à être secourues, mais nous avons sous la main des moyens d'action, et nous y avons recours avec un succès qui égale le désintéressement de ceux qui nous prêtent leur concours. — Citons un fait à l'actif de chacune des sous-commissions. — En 1876, à la suite de la catastrophe du puits Jabin, la sous-commission de littérature songea à profiter de la présence à Marseille de M. L. Simonin dont les conférences faites au Cercle avaient vivement intéressé l'auditoire ; elle le pria de donner au Grand-Théâtre une conférence payante au bénéfice des parents des victimes. Malgré une préparation hâtive, nous eûmes la satisfaction de voir le public se rendre en foule à notre appel, et nous pûmes envoyer au maire de Saint-Étienne la somme de 1,500 francs.

La même année, désireux de venir en aide aux *inondés du Midi*, la sous-commission de peinture organisa une loterie dont les peintres et amateurs fournirent les lots : aux sommes considérables qui avaient déjà été souscrites à Marseille, nous ajoutâmes celle de 14,622 fr. 45 cent., qui furent versés le 18 novembre entre les mains du trésorier-payeur général. — Mais c'est surtout la sous-commission de musique qui a l'initiative de ces fêtes artistiques, où le public est appelé à faire le bien en goûtant des distractions élevées. — Sans énumérer les nombreux concerts donnés au profit des pauvres, contentons-nous de rappeler cette brillante

soirée du mois de mars 1872 où, en représentant au théâtre Vallette l'oratorio de *Ruth*, nous eûmes le double plaisir de faire apprécier l'œuvre d'un compositeur marseillais, M. Alexis Rostand (que nous ne louons pas parce qu'il est un des membres les plus aimés de notre Société, et que le louer, ce serait nous louer nous-mêmes), et de recueillir, pour l'œuvre patriotique de la libération du territoire, la somme de 17,000 francs.

L'influence que notre Société a prise à Marseille semble même avoir rayonné au dehors. Nice, l'antique fille de *Massilia*, se souvenant de sa première origine, s'est adressée à nous pour connaître nos statuts et nos conditions d'existence. — Montpellier a son Cercle artistique, institué sur le modèle du nôtre, dans les mêmes idées que le nôtre, créé par un ancien membre de notre Société, M. Ménard Saint-Martin. C'est comme une colonie détachée de la mère patrie qui est allée soutenir sous un autre ciel le goût de l'art et l'amour du beau.

Pour ces diverses raisons, nous avons cru répondre aux désirs exprimés par M. le ministre des Beaux-Arts dans sa circulaire du 29 janvier 1877, en lui faisant connaître l'existence, les progrès et les travaux de notre Société, qui, pauvre et modeste au début, sans avoir jamais reçu ni subvention, ni encouragement d'aucune sorte, par les seuls efforts de la persévérance, a atteint le chiffre de 600 membres et est devenue le centre de l'élément artistique dans la seconde ville de France.

II

COMMUNICATION SUR LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS D'ORLÉANS.

La Société des Amis des arts d'Orléans a été fondée en 1865; le nombre des sociétaires, qui n'est pas limité, est d'environ trois

cent cinquante. Elle a le bonheur d'avoir pour président l'honorable M. Eudoxe Marcille, directeur du Musée d'Orléans, dont le dévouement à la cause de l'art est inépuisable.

Le but de la Société est de répandre le goût des beaux-arts et d'encourager l'art industriel. Ses ressources sont des plus restreintes, puisque les cotisations ne sont que de cinq francs par an; malgré cela, elle trouve moyen, pour atteindre le résultat proposé, d'organiser chaque année des expositions publiques d'objets d'art et des produits industriels qui s'y rattachent. Ces expositions sont fort modestes, mais elles ont le mérite d'encourager et de faire connaître les artistes locaux qui sont invités à y produire leurs œuvres. Une partie de ces œuvres sont achetées par un jury d'examen et sont ensuite l'objet d'un tirage au sort entre tous les sociétaires.

La majorité des membres de la Société des Amis des arts se compose de peintres, de sculpteurs, de musiciens, d'architectes, d'ornemanistes, de graveurs, etc.; de sorte qu'elle forme véritablement une famille artistique. Chacun apporte sa part de connaissances et de bonne volonté. Dans ces conditions, on ne peut espérer les brillants succès des sociétés des grandes villes, mais on arrive peut-être à un résultat meilleur; car cet enseignement mutuel et fraternel permet de faire pénétrer le goût de l'étude des arts chez les artisans les plus modestes, puisque leur introduction dans la Société n'entraîne pour eux aucune charge pécuniaire.

Chaque mois, une réunion de la Société a lieu dans une salle de la mairie, que la municipalité met à sa disposition. Les séances se composent de lectures sur des sujets artistiques, faites par des membres de la Société, et de morceaux de musique exécutés également par des artistes orléanais (instruments ou chants). La partie musicale est assurément la plus intéressante, car la Société renferme des artistes d'un mérite réel dont le talent est toujours à la disposition de nos réunions.

Les ressources de la Société, malgré leur modicité, lui permettent cependant de distribuer quelques médailles dans les solennités artistiques, ainsi que des prix aux élèves des écoles de dessin, de modelage et d'architecture de la ville d'Orléans.

L'encouragement apporté aux écoles est certainement l'une des

plus utiles dépenses que puisse faire la Société, puisque celles-ci sont les pépinières d'où doivent sortir la plupart des membres qui continueront, il faut l'espérer, avec des moyens plus puissants, mais non avec plus de bonne volonté, l'œuvre modeste qui fonctionne aujourd'hui.

Je disais, en terminant ce court exposé, que nos écoles produiraient de meilleurs résultats si les élèves y arrivaient avec les premières notions de géométrie (et non de dessin linéaire, comme on l'a dit par erreur), car sans elle il est difficile de comprendre les notions les plus indispensables du dessin. Nous en avons la preuve tous les jours par les élèves qui sortent de l'école professionnelle municipale, dont les progrès sont bien plus rapides que ceux des élèves qui ne sont pas dans les mêmes conditions. Si la Société des Amis des arts s'intéresse autant à ces écoles, c'est que plus d'un artiste de talent n'a pas eu d'autre commencement.

Tel est, monsieur le directeur, l'historique de notre Société, bien pauvre, bien modeste, mais qui sera d'autant plus vivace qu'elle n'a pas besoin, pour exister, d'une organisation exceptionnelle, et qu'elle s'adresse aux gens de bonne volonté, plus nombreux qu'on ne le suppose généralement, surtout dans la classe des travailleurs.

J'ai l'honneur d'être, monsieur le directeur, votre très-dévoué et très-obéissant serviteur.

A. Noel,

Architecte.

Orléans, 18 avril 1877.

III

DE L'INSTITUTION DES MUSÉES CANTONAUX

Lettre à MM. les Délégués des Sociétés savantes à la Sorbonne.

Voir, c'est savoir.

MONSIEUR ET HONORÉ COLLÈGUE,

Le succès rapide des Musées cantonaux[1], la médaille d'honneur et la médaille d'or qui viennent de m'être décernées à leur occasion[2] m'encouragent à appeler votre attention sur une institution dont les similaires ont déjà produit en Suisse, en Angleterre, en Belgique, en Russie et aux États-Unis d'Amérique d'admirables résultats.

Les Musées cantonaux, comme l'indique leur nom, s'adressent principalement aux populations laborieuses et honnêtes de nos

[1] Le premier Musée cantonal a été inauguré à *Lisieux*, le 17 juin dernier. L'idée s'est promptement répandue dans les villes suivantes :
Honfleur, Mézidon, Bayeux, Isigny, dans le Calvados;
Pont-Audemer, dans l'Eure;
Flers et *Domfront,* dans l'Orne;
La Villedieu et *Granville,* dans la Manche;
Pornic, dans la Loire-Inférieure;
Clermont-Ferrand, dans le Puy-de-Dôme;
Saint-Tropez, dans le Var.
Bien qu'aucun de ces Musées n'ait encore une organisation complète, j'ai cru devoir, pour bien faire comprendre ma pensée, indiquer ici, comme réalisés, certains détails qui se laissent, dès maintenant, très-nettement deviner dans l'ensemble de l'œuvre.

[2] Par la *Société libre pour le développement de l'instruction et de l'éducation populaires* et son président d'honneur, M. le duc de Doudeauville, à la séance publique du 2 avril courant, au grand amphithéâtre du Conservatoire des arts et métiers.

campagnes, trop négligées jusqu'à ce jour. Ils ne ressemblent en rien aux Musées de peinture et de sculpture, aux Musées géologiques et d'histoire naturelle de nos grandes villes. Ils sont, pour chaque canton, le résumé plus ou moins complet des connaissances pratiques indispensables dans le siècle où nous sommes.

Ce résultat est obtenu par le choix et la disposition des objets qui y figurent et surtout par les notices très-courtes, quelquefois curieuses, mais toujours instructives, qui accompagnent chacun de ces objets. Elles en indiquent la nature, la provenance, l'emploi, le mode de fabrication s'il s'agit d'un objet manufacturé, enfin les avantages. Et l'on peut affirmer qu'une visite dans ces Musées en apprend beaucoup plus que la lecture de gros volumes, souvent mal compris de ceux, en trop petit nombre d'ailleurs, qui ont le courage et le temps de lire.

Les Musées cantonaux comprennent généralement quatre sections : une *section artistique*, une *section agricole et industrielle*, une *section scientifique* et une *section historique*, que nous allons passer successivement en revue.

La Section artistique est la moins importante : on conçoit qu'avant de songer aux nobles jouissances de l'esprit et de l'imagination, il convient de s'occuper des besoins journaliers de la vie. Cette section reçoit les tableaux et statues, les objets d'art anciens ou modernes, français ou étrangers à l'exécution desquels aucune pensée inconvenante n'a présidé.

La Section agricole et industrielle comprend tout objet se rattachant à l'agriculture et à l'industrie de la localité. On y trouve des gravures-programmes, ou des modèles réduits de toutes les machines et de tous les instruments pouvant être utilisés dans le canton[1]. On y voit figurer des spécimens de graines, de fruits, de racines, de produits manufacturés. On y trouve les objets les plus simples, depuis les pierres servant à l'entretien de nos routes, les briques employées à la construction de nos maisons, le bois de nos forêts, jusqu'à des échantillons du pain formant notre nourriture

[1] Ces gravures-programmes et ces modèles réduits sont généralement envoyés par MM. les inventeurs et marchands de machines, qui y trouvent une excellente réclame.

de chaque jour. Tous les métiers et toutes les professions manuelles du canton y sont représentés.

La Section scientifique intéresse surtout les amateurs de physique, de chimie, de mécanique, de géologie, d'histoire naturelle. On y remarque quelques-uns des instruments les plus en usage dans les laboratoires de physique et de chimie; des gravures ou tableaux représentant les grands aspects de la nature (aurores boréales, volcans, etc.) avec des notices explicatives, des spécimens géologiques des principaux terrains du canton avec l'indication exacte de la localité dans laquelle ils se trouvent, de leur composition physique et chimique, du mode de culture qui leur convient selon l'altitude et l'orientation du lieu, enfin les fossiles qui les caractérisent. On y voit des cartes géographiques, géologiques, agricoles, industrielles, etc.; — des insectes utiles et nuisibles, de petits quadrupèdes empaillés, des reptiles, des poissons, des mollusques, des oiseaux propres à la localité, avec une notice indiquant leurs mœurs, les avantages ou les dangers de chacun d'eux; — enfin quelques collections botaniques où les propriétés médicales des plantes sont indiquées avec les moyens de les propager ou de les détruire.

La Section historique contient des gravures, des photographies représentant les principaux monuments du canton. Une notice sur chacun d'eux indique l'époque approximative de sa fondation, de sa destruction, le style dans lequel il a été construit, son usage et les principaux événements dont il a été le théâtre. On y trouve aussi des notices biographiques sur les hommes marquants, dont il est bon de rappeler les nobles exemples, enfin la liste des cultivateurs et négociants récompensés dans les cours. — Chaque Musée contient ainsi son livre d'or et son tableau d'honneur.

Vous comprenez, monsieur et honoré collègue, que si l'on voulait installer simultanément tous les objets appelés à figurer dans un Musée cantonal, on n'y parviendrait pas : — la place manquerait évidemment. Mais ce fait, loin de nuire à la nouvelle institution, est, au contraire, une des raisons de sa prospérité et l'un des gages les plus sérieux de son avenir.

MM. les directeurs des Musées cantonaux organisent, en effet,

diverses séries d'expositions d'une durée plus ou moins longue, suivant l'importance qu'ils croient devoir accorder à tel ou tel enseignement.

Ont-ils plus d'objets scientifiques qu'ils n'en peuvent placer dans le Musée cantonal[1]? Ils en profitent pour doter d'un petit Musée scolaire chacune des écoles rurales du canton, à condition, bien entendu, que MM. les instituteurs et mesdames les institutrices veuillent bien conduire leurs élèves au Musée et inaugurer ainsi en France les promenades scolaires si utiles au point de vue de l'enseignement par l'aspect, et si favorables à la santé des enfants dans les pays où elles sont entrées dans les mœurs.

Ont-ils trop d'objets agricoles ou industriels[2]? Ils établissent des catégories en indiquant à chacun des exposants le moment où ils devront apporter ou reprendre leurs objets, de telle sorte que le Musée, fidèle à son programme général d'enseignement, se transforme perpétuellement dans ses détails. Il y a là un puissant moyen d'attraction pour les visiteurs, qui y trouvent à la fois plaisir et profit, puisque leur curiosité, sans cesse tenue en éveil, leur présente toujours de nouveaux sujets d'étude et de nouvelles connaissances à ajouter aux anciennes.

Vous reconnaîtrez en outre, monsieur et honoré collègue, que les Musées cantonaux auront pour résultats nécessaires :

De développer l'esprit d'observation parmi les enfants de nos écoles par les habitudes d'examen appliquées à tous les objets usuels;

De favoriser leurs vocations pour telle ou telle profession, que la vue seule d'un objet suffira quelquefois à faire naître;

D'augmenter les richesses scientifiques dans notre pays par le nombre de plus en plus considérable des personnes qui s'intéressent aux choses de l'esprit et qui se feront un plaisir, — soyez-en

[1] Comme cela est arrivé aux organisateurs du Musée cantonal de Mézidon qui, en quatre mois, sont parvenus à construire des vitrines murales de plus de sept mètres de longueur et ont réuni des collections de spécimens géologiques et d'histoire naturelle trouvés dans la localité, trop nombreux pour pouvoir y être contenus. Qu'ils reçoivent ici nos sincères remercîments.

[2] Toutes les places disponibles dans les vitrines du Musée de Lisieux ont été retenues avant même leur construction.

persuadé, — d'être vos collaborateurs dans toutes les localités où vous avez des relations;

D'accroître enfin les richesses matérielles de chaque région par la vulgarisation des meilleures machines agricoles et industrielles, par l'indication des meilleurs procédés de culture et des meilleures races d'animaux à propager dans le canton, enfin par le développement d'une légitime émulation entre les cultivateurs et les industriels, qui seront fiers de voir leurs produits représentés au Musée cantonal et leurs noms inscrits sur le tableau d'honneur.

Les Musées cantonaux auront en outre l'avantage, par leur côté historique, de nous rappeler le souvenir de nos ancêtres; de nous rendre moins prompts à nous laisser entraîner dans les funestes erreurs où quelques-uns d'entre eux ont sombré; de nous remplir enfin les uns et les autres de ces doux sentiments de fraternelle concorde, plus indispensables que jamais au relèvement de notre chère France.

Persuadé que vous ne refuserez pas votre précieux concours à une œuvre essentiellement patriotique, quoique non politique, — je vous prie, monsieur et honoré collègue, d'agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée.

E. Groult,

Délégué de la Société historique de Lisieux,
Avocat, docteur en droit,
Fondateur des Musées cantonaux, à Lisieux (Calvados).

Paris, 3 avril 1877.

Nota. — Pour organiser un Musée cantonal, il suffit d'obtenir une autorisation de l'administration municipale. Deux ou trois hommes de bonne volonté, dans chaque canton, se réunissent pour constituer entre eux la « Société du Musée cantonal ». Ils choisissent, d'accord avec les autorités, pour y installer le futur Musée, tantôt la salle de la mairie, tantôt celle de la Caisse d'épargne, tantôt le foyer du théâtre, tantôt l'une des salles d'attente de la gare ou de la justice de paix. Ils peuvent en toute liberté organiser le Musée, comme ils le jugent convenable, selon les besoins de la

localité ; recueillir des cotisations pour la construction des vitrines [1], ou pour l'achat de quelques collections [2] ; engager MM. les instituteurs et mesdames les institutrices à y conduire leurs élèves ; y faire des conférences (en obtenant des autorisations exigées par la loi) ; enfin décider de toutes les questions qui intéressent la prospérité matérielle et morale du Musée.

IV

NOTE SUR LA SOCIÉTÉ ARTISTIQUE DE L'HÉRAULT.

La Société artistique de l'Hérault remercie M. le ministre de l'invitation qu'il lui a adressée de se faire représenter dans la réunion générale des Sociétés savantes de France.

La Société artistique de l'Hérault savait quel intérêt M. le ministre attache au développement des arts dans les départements.

Elle a chargé tout spécialement son délégué d'apporter à M. le ministre l'expression de sa reconnaissance et en même temps l'assurance qu'elle redoublera de zèle pour accomplir l'œuvre qu'elle s'est proposée.

La ville de Montpellier, grâce à son Musée, qu'on peut considé-

[1] Les conseils municipaux de Flers et de Pont-Audemer ont voté des fonds pour la construction des vitrines du Musée cantonal de leur localité. J'ai lieu d'espérer que leur patriotique exemple trouvera de nombreux imitateurs.

[2] Bien que je préfère de beaucoup les collections en nature, d'abord parce qu'elles ne coûtent absolument rien et aussi parce qu'elles sont plus conformes à mon programme, je crois devoir signaler la collection en six tableaux publiée par l'imagerie d'Épinal (Vosges), par ordre de M. le ministre de l'instruction publique, sous ce titre : *les Ennemis et les auxiliaires naturels des cultivateurs*, au prix de 2 fr. 50. — Cette collection, que l'on rencontre dans un grand nombre d'écoles, donne une idée assez exacte des notices à placer à côté de chacun des objets exposés dans les Musées cantonaux.

rer comme une des plus belles collections artistiques de la France, grâce à son école de peinture, d'où sont sortis les artistes les plus distingués, constitue un centre éminemment favorable au développement d'une société artistique.

La Société artistique de l'Hérault est créée depuis 1868. Elle paraît aujourd'hui définitivement établie, car le temps l'a consacrée.

Elle a ses ressources dans les subventions des conseils électifs de la ville et du département, mais surtout dans les cotisations de nombreux souscripteurs. Elle peut compter sur un public toujours empressé, car la visite de ces expositions est devenue une habitude locale.

La Société artistique de l'Hérault se propose de centraliser et de diriger le mouvement artistique qui se produit dans ce département.

Elle fait appel aux artistes soit de la localité, soit du dehors; les convie à se disputer ses médailles, et leur offre à la fois un moyen de faire apprécier leurs œuvres et un stimulant pour les produire.

Les nombreux visiteurs de ses expositions peuvent suivre les progrès ou plutôt les diverses tendances de l'art contemporain.

Les amateurs aiment à y chercher et y découvrent souvent l'éclatante manifestation de talents inconnus la veille, et n'hésitent pas à enrichir leurs collections des œuvres qui s'y signalent par leur mérite.

Elle présente enfin au public les élèves les plus avancés des écoles de peinture et de dessin en exposant et en signalant par des récompenses leurs travaux.

Rien de ce qui touche à l'art ne lui est étranger; et elle considère comme son domaine propre tout ce qui concourt à l'instruction artistique, tout ce qui tend à relever le goût public, enfin tout ce qui contribue à augmenter les richesses artistiques du département.

Je me propose d'indiquer en peu de mots comment la Société artistique de l'Hérault s'est fondée, et quels progrès elle a su réaliser pendant les premières années de son existence. Je donnerai ensuite quelques renseignements sur son organisation intérieure.

§ I

En 1868, quelques artistes et quelques amateurs de beaux-arts conçurent l'idée de fonder à Montpellier une Société artistique. Il s'agissait de renouer la chaîne de traditions relativement récentes. Une Société artistique avait en effet fonctionné sous le nom de Société des Amis des arts pendant quelques années vers 1851. Les résultats alors obtenus, tout en faisant regretter sa dissolution, avaient laissé dans les esprits l'espoir d'une reconstitution prochaine. En 1861, et à l'occasion d'un concours régional qui avait lieu à Montpellier, une exposition de beaux-arts, à la fois très-brillante et très-sérieuse, avait montré quel succès serait réservé dans cette ville à une Société artistique.

Les fondateurs de la Société artistique de l'Hérault se mirent immédiatement à l'œuvre. Ils trouvèrent un puissant appui chez un de nos illustres compatriotes, M. Cabanel, qui voulut bien accepter la présidence d'honneur. D'une part, les listes d'adhésion se couvraient de signatures; d'autre part, l'administration accueillait favorablement une demande d'autorisation. La Société se trouva presque en même temps conçue et fondée. La Commission provisoire, qui avait constitué le premier noyau, et à laquelle revient l'honneur d'un résultat si heureux et si rapide, obtint de l'assemblée générale des adhérents la confirmation de ses pouvoirs et l'adoption d'un règlement.

Grâce aux généreuses subventions du Conseil général et du Conseil municipal, grâce à l'empressement des souscripteurs, la première exposition put s'ouvrir le 3 mai de cette même année 1868.

Près de cinq cents œuvres d'art figurèrent à cette exposition. Les acquisitions d'œuvres d'art par la Société s'élevèrent à la somme de 3,555 fr. Les amateurs achetèrent pour une somme de 5,595 fr.

Sept cent cinquante membres avaient souscrit aux statuts dans la ville.

Deux cent quatre-vingts membres avaient envoyé leurs souscriptions de divers points du département.

Dans le courant de cette même année 1868, un amateur de beaux-arts, bien connu de tout le monde artistique, et dont la perte récente a provoqué de si légitimes regrets, fit don à la ville de Montpellier de sa collection, connue sous le nom de galerie Bruyas. Ce n'est point là une simple coïncidence; et le mouvement artistique qu'avait provoqué le succès de la nouvelle Société ne fut pas étranger à l'acte de générosité de notre regretté compatriote.

La Société artistique de l'Hérault ne devait pas se contenter de faire des expositions à Montpellier; elle avait un caractère départemental, et il entrait dans son programme de transporter l'exposition dans les principales villes du département. Elle exigeait seulement des villes où elle envoyait son exposition que leurs souscriptions pussent suffire aux frais de transport et d'installation. En 1869, l'exposition fut transportée à Béziers, et, à cet effet, une sous-commission fut organisée dans cette ville.

On conçoit l'avantage que les exposants peuvent retirer de ces déplacements de leurs œuvres. On conçoit aussi combien ils correspondent au but même que poursuit la Société.

L'idée des expositions circulantes ne se présentait pas, du reste, pour la première fois aux membres de la Commission. Ils savaient quel succès avaient eu ces expositions circulantes dans les États voisins, et spécialement en Suisse; et dès la fondation de la Société, cet essai, nouveau en France, d'expositions circulantes était dans leur programme.

Après ce premier essai du transport de l'exposition de Montpellier à Béziers, on en vint à organiser plus étroitement les rapports entre les deux villes, et depuis cette époque, presque toutes les expositions ont été offertes successivement au public montpelliérain et au public bitterois.

Le succès de cette exposition de 1869 fut relativement considérable. Les achats de la Commission de Montpellier atteignirent le chiffre de 5,895 fr. La Commission de Béziers put acheter en outre pour 2,400 fr. Les acquisitions faites par les amateurs s'élevèrent à la somme de 18,000 fr.

Le nombre des sociétaires fut porté à 1,082. En présence de ces résultats, le Conseil général alloua une somme de 1,200 fr. au lieu de celle de 1,000 fr. précédemment allouée.

J'ai cru devoir donner ces renseignements afin d'indiquer par la comparaison des résultats obtenus en 1868 et en 1869 quel terrain favorable avait trouvé la nouvelle Société.

En 1870, la Société artistique eut l'occasion de transporter son exposition en dehors du département, Un concours régional avait lieu à Narbonne; la Société fut sollicitée d'envoyer son exposition dans cette ville. Cette année, l'exposition, après avoir séjourné pendant quelque temps à Montpellier, fut transportée successivement à Narbonne et à Béziers.

L'année suivante (1871) fut vouée au deuil, et la Société artistique n'eut autre chose à faire qu'à concourir dans la mesure de ses forces aux œuvres qui avaient pour but les secours aux blessés et la libération du territoire. La Société put obtenir d'abondantes ressources en organisant une loterie, pour laquelle elle fit appel à la générosité de ses exposants. Nos artistes montrèrent en cette douloureuse occasion tout leur patriotisme. De touchants témoignages de sympathie pour la France furent donnés par des artistes étrangers et notamment par des artistes suisses.

En 1872, la Société reprit ses expositions.

Ainsi que je le disais en commençant, je me suis proposé de faire connaître les débuts de la Société artistique. Depuis cette époque, elle a fonctionné régulièrement et continué ses expositions annuelles, heureuse de trouver toujours le même empressement dans le public, le même esprit d'émulation chez les artistes, le même zèle dans son président et chez les personnes chargées de l'administrer.

Je passe à la seconde partie : l'organisation intérieure de la Société. Je l'exposerai brièvement.

§ II

La Société est administrée par un président, un secrétaire et un trésorier, qui constituent le bureau avec un certain nombre de pré-

sidents honoraires, vice-présidents, un conservateur et un archiviste.

Les décisions importantes sont prises par une Commission composée de quarante membres, laquelle est convoquée d'une manière régulière, quoique non périodique.

Ces quarante membres constituent la Commission administrative. Les membres du bureau sont nommés par cette commission, et cette commission est nommée elle-même au scrutin et annuellement par les membres fondateurs. Les membres fondateurs réunis en assemblée générale approuvent les comptes annuels.

Les membres fondateurs sont au nombre de deux cents. Ils prennent un engagement de payer leur cotisation, qui est de 10 fr. par an, pendant quatre années.

On devient membre fondateur sur la présentation de deux membres fondateurs et par le vote favorable du bureau.

A côté des membres fondateurs il y a des membres libres, dont la cotisation n'est que de 5 fr. Ils ne contractent aucun engagement pour les années ultérieures.

La Commission organise tous les ans ou tous les deux ans, à son gré, une exposition. Après prélèvement des frais généraux, les sommes disponibles sont consacrées à l'acquisition d'œuvres d'art, lesquelles sont mises en loterie. Chaque membre de la Société, libre ou fondateur, a autant de billets que la somme qu'il a versée représente de fois un franc.

La Société artistique consacre une partie de ses ressources à l'encouragement d'œuvres comme la Société de gravure, par exemple.

Elle a fait don au musée de Montpellier d'une toile importante depuis 1868. La Commission tient ses séances dans la salle du Conseil municipal de la ville de Montpellier. Les expositions de la Société ont lieu à la salle des concerts, qui est prêtée par la ville.

Tels sont les traits caractéristiques de l'organisation intérieure de la Société artistique de l'Hérault.

J'ai tenu à donner une idée de cette organisation, car je crois que la Société artistique de l'Hérault lui doit d'avoir pu résister aux épreuves du temps et spécialement à toutes les causes dissolvantes qui sont particulières à des Sociétés qu'a fait naître et que soutient

le désir souvent fugitif des satisfactions les plus élevées de l'esprit. La Société artistique de l'Hérault n'est inféodée ni à des personnalités ni à des coteries. Elle puise sa force et ses éléments d'existence dans le goût de la population elle-même pour les choses de l'art, en sorte que le but qu'elle poursuit n'est que le développement de ce même goût qui est son principe et sa raison d'être.

Je me borne à cet aperçu très-bref et trop insuffisant sur la fondation, les premières expositions, et enfin sur l'organisation intérieure de la Société artistique de l'Hérault.

La Société artistique de l'Hérault ne se fait point, d'ailleurs, d'illusions sur son importance, mais elle se considère comme utile au développement des arts dans le département de l'Hérault. Ces réunions, auxquelles M. le ministre nous a conviés, auront pour effet peut-être de signaler des modifications nécessaires, et d'attirer l'attention sur des points trop négligés. La Société artistique de l'Hérault tiendra à honneur de suivre le mouvement imprimé; ce sera pour elle une nouvelle occasion de servir la cause de l'art.

H. Jonquet,

Délégué de la Société artistique de l'Hérault.

V

NOTE SUR L'UNION ARTISTIQUE DU PAS-DE-CALAIS.

Il y a vingt-cinq ans environ, j'étais au nombre des élèves de M. Dutilleux, artiste peintre à Arras, lorsque la pensée nous vint de fonder une société artistique qui prit le titre de Société artistique des Amis des arts. Nous restâmes de longues années à la direction

de cette Société, puis nous pensâmes qu'il était convenable de laisser la place à d'autres et d'accepter le titre de membre honoraire du conseil. Depuis cette époque, cette Société s'est écartée de la voie dans laquelle nous l'avions lancée, et, il y a deux ans, nous prîmes la résolution de créer une seconde Société à côté de la première, non pour lui faire concurrence, mais dans l'intérêt même du goût des arts. L'accueil fait à la nouvelle Société, qui prit le titre d'Union artistique du Pas-de-Calais, fut on ne peut plus satisfaisant. Notre première pensée avait été d'ouvrir notre porte à tous ceux qui s'occupent d'art, qu'ils appartiennent à la musique, à la peinture, etc.; mais des raisons particulières et locales nous engagèrent à nous borner aux artistes peintres, dessinateurs, architectes, sculpteurs, etc.

L'Union artistique du Pas-de-Calais comprend trois classes de membres : 1° les membres d'honneur, c'est-à-dire les personnes qui ont rendu des services à la Société et qui lui ont témoigné de la bienveillance ; 2° les membres honoraires, comprenant les personnes qui aiment les arts et les protégent; 3° les membres titulaires, composés de tous ceux qui s'occupent d'art par goût ou par profession, nés ou résidant dans le Pas-de-Calais.

La cotisation est de 10 francs par an pour la seconde et la troisième catégorie. Cette dernière seulement paye un droit d'entrée de 5 francs et prend part indistinctement à tous les avantages de la Société.

La caisse se divise en plusieurs parties, savoir : 1° une part pour une caisse de retraites, qui seront dans la suite accordées à des membres vieux et malheureux ; 2° une part pour la caisse de secours, qui sont distribués à ceux de ses membres qui deviennent momentanément dans le besoin. Les membres du bureau seuls connaissent les noms de ceux qui réclament des secours et s'engagent à ne jamais les divulguer, si ce n'est dans le cas où le réclamant serait de mauvaise foi. Ces secours ne sont, autant que possible, que des prêts d'honneur. La caisse de secours vient encore en aide à ceux de ses membres qui ne pourraient faire face aux frais d'encadrement et d'expédition à l'exposition d'une œuvre d'art et de mérite.

Enfin, une troisième part comprend les ressources pour organiser les expositions, publier un bulletin, etc.

Le but de l'Union artistique est de protéger les beaux-arts, encourager le goût et l'étude. Elle protége les arts : 1° en organisant une exposition permanente des œuvres de ses membres et en se chargeant de la vente de ces œuvres, moyennant un prélèvement de 10 pour 100 sur le prix de vente au profit de la caisse ; 2° en organisant périodiquement des expositions régionales ou universelles, des loteries annuelles dont les lots sont achetés aux membres de la Société; en organisant, en outre, des ventes publiques d'œuvres de ses membres, moyennant un prélèvement de 10 pour 100 sur le prix de vente pour les frais d'installation et de publicité que la Société se charge de faire la plus grande possible. Tous ces moyens ont donné jusqu'à présent des résultats on ne peut plus satisfaisants. Tel achète aujourd'hui un tableau, et se sent le désir d'accroître peu après sa collection; celui-ci voit le salon de son voisin garni d'œuvres d'art : il ne veut pas paraître plus arriéré que lui; il achète, et finit par prendre le goût de la peinture, qui se forme à la vue des belles œuvres.

Nous avons vu des œuvres vraiment méritantes, qui n'avaient pu trouver amateur à des expositions des villes voisines, être disputées à nos ventes et atteindre un prix de 160 pour 100 plus élevé que celui demandé par l'artiste.

La Société cherche à répandre le goût de l'étude des beaux-arts en distribuant chaque année, dans toutes les écoles gratuites de dessin du département, des prix d'honneur consistant en médailles d'or, de vermeil, d'argent et de bronze; en offrant, en outre, des diplômes d'honneur aux instituteurs qui auraient établi avec succès dans les campagnes des cours de dessin. L'an dernier, nous avons été heureux de signaler à M. le Recteur l'instituteur de Blangy-sur-Ternoise, dont les élèves rivalisaient avantageusement avec les enfants des grandes villes du département.

A partir de ce mois, la Société publiera un bulletin trimestriel contenant plusieurs planches de dessins inédits, un texte donnant le compte rendu de ses travaux, une revue des beaux-arts, des expositions, etc., des notices biographiques d'artistes.

La Société se compose aujourd'hui d'une centaine de membres,

dont le nombre augmente chaque jour et parmi lesquels elle est heureuse de compter les noms des artistes les plus connus du Pas-de-Calais. La Société est représentée à la réunion des délégués des Sociétés savantes de France par son président, M. Octave Petit, et par l'un de ses membres, M. Carré fils, architecte à Arras.

VI

ORIGINE DU MUSÉE ET DE LA SOCIÉTÉ DES ARTS DE DIEPPE.

Il y a une quinzaine d'années, Dieppe n'avait encore qu'une bibliothèque où se trouvaient relégués quelques objets d'art insignifiants : la ville n'avait ni musée ni société d'art, et partant aucune exposition.

Les ivoiriers dieppois, qui ont pourtant acquis une certaine renommée, produisaient, mais leurs œuvres n'avaient ni invention, ni originalité.

L'école de dessin continuait alors cet enseignement banal qui ne pouvait former aucun artisan remarquable, encore moins des artistes.

Graillon père, avec ses terres cuites qui avaient les mendiants pour types, commence à se faire connaître ; la ville l'encourage, le subventionne, l'envoie à Paris, d'où il revient bientôt pour continuer dans sa ville natale son genre de prédilection. Les étrangers, qui sont nombreux à Dieppe pendant la saison des bains, recherchaient ses statuettes et ses groupes.

Un autre artiste nommé Noray se distingue, quitte Dieppe pour Paris, où de riches amateurs lui commandent des statuettes en

ivoire; il obtient la direction d'une des écoles de dessin d'un des arrondissements de Paris.

Graillon, Noray sont morts depuis quelques années. Je pourrais citer d'autres noms, celui des Blard et des Flamand, mais je n'ai point pris pour sujet de ce rapport l'histoire de l'ivoirerie à Dieppe.

Vers 1848, un concours eut lieu pour remplacer le professeur de dessin qui venait de mourir. Je fus chargé par le maire de diriger ce concours, dont le lauréat fut Gentier, élève de Gros et portraitiste distingué.

Je profitai du rapport que j'adressai au maire sur ce concours, pour faire valoir la nécessité de créer un musée en vue de l'enseignement, et de fonder une Société des Amis des arts, à l'exemple des autres villes voisines.

L'idée de créer un musée fut favorablement accueillie, et l'année suivante M. Leclerc Lefebvre, alors maire, s'en occupa sérieusement.

Deux salles des anciens hospices furent appropriées, l'une pour recevoir les tableaux et objets d'art, l'autre pour recueillir les antiquités provenant des fouilles faites dans le pays normand par le savant abbé Cochet, que la mort nous a enlevé l'année dernière.

Je me chargeai de cette modeste installation, et je me joignis au maire pour solliciter des dons. Nous arrivâmes à récolter une vingtaine de tableaux; on acheta quelques gravures au décès de l'ivoirier Flamand; on nous donna quelques objets d'art, et notre musée prit son acte de naissance en l'an de grâce 1860.

Cette même année, M. Arsène Houssaye se trouvait à Dieppe ; il avait mission, en sa qualité d'inspecteur des beaux-arts, de rendre compte d'une peinture murale que je venais de terminer dans une des églises de notre ville. Nous l'intéressâmes à notre nouveau Musée; il assista même à son inauguration, et nous promit de le faire profiter des bonnes occasions qu'il rencontrerait à Paris.

Quelque temps après avoir quitté Dieppe, M. Houssaye nous fit en effet un envoi d'une dizaine de tableaux. Ces toiles, je dois le dire, n'excitèrent pas l'enthousiasme de la Commission; le maire insista cependant pour qu'elles fussent acceptées et payées... par déférence pour le nom et la personne de leur expéditeur.

Nous renonçâmes à ce mode de protection, et notre Musée ne s'en porte que mieux.

La province accepte sans doute la protection de la capitale, mais on sait qu'aujourd'hui les connaisseurs et les artistes y jouissent d'une compétence qu'il ne faut pas humilier par des dons sans valeur.

Deux ans plus tard, l'Administration des hospices mit en vente terrains et vieilles constructions, pour aider aux constructions nouvelles. Il nous fallut déguerpir. La ville en fut pour ses premiers frais d'installation, et notre bagage artistique fut transporté dans la grande salle du rez-de-chaussée de l'hôtel de ville, où il séjourna tranquille pendant quelques années.

La fondation de notre Musée fut cependant signalée au ministre des Beaux-Arts, et notre modeste Musée eut sa part dans les répartitions des tableaux provenant du Musée Campana et des greniers du Louvre. Je dois le dire encore, la part qui nous a été faite alors n'était pas des plus brillantes, mais il fallut bien s'en contenter : nous n'avions pas encore atteint l'âge des prétentions. Aujourd'hui nous sommes plus difficiles et aussi beaucoup mieux partagés. Nous avons, à la suite de certaines expositions de Paris, reçu quelques œuvres qui méritent d'être mentionnées et qui par leur présence donnent déjà une valeur à notre collection.

Ainsi nous avons inscrit au catalogue : un fort beau tableau de Ph. Rousseau, intitulé *les Confitures*, des *Poissons* de Vollon, un fort bon paysage de Lambinet, une épreuve de la belle statue de Falguière, un *Jeune Martyr mourant*, une statuette, le *Jeune Pêcheur au crabe*, de Bernaert, élève de l'Académie d'Anvers.

Je suis plus fier de vous les citer que de parler des pâles Coypel et de ces quelques faibles copies provenant des greniers du Louvre.

Mais poursuivons l'historique de notre installation, sérieuse, sinon définitive.

L'année de la guerre survint ; quelques artistes et quelques amateurs éclairés prolongèrent forcément leur séjour à Dieppe. J'eus la bonne fortune de voir mon atelier devenir le centre hospitalier de leur réunion. Ph. Rousseau y planta son chevalet, le sculpteur Mégret y modela quelques bustes, de Beaumont y apportait son

esprit avec Dumas fils. Les artistes travaillaient, les amateurs achetaient. Mon atelier était devenu un centre vivifiant et consolateur à cette époque où se succédaient les sinistres épisodes. (J'oubliais de citer madame Herbelin et madame Madeleine Le Maire.)

Ce fut à cette époque que la fondation d'une Société des Amis des arts fut résolue. Les artistes présents, parmi lesquels deux Rouennais, promirent leur concours ; les statuts furent rédigés, un bureau formé, une réunion générale convoquée, des sociétaires inscrits ; enfin, au mois d'août 1871, j'organisai une première exposition, qui fut remarquable grâce au concours d'Alexandre Dumas fils, aujourd'hui notre président d'honneur, qui nous confia les œuvres choisies de sa galerie : Meissonnier, Fromentin, Millet, Chaplin, Troyon, Lewis Brown, Louis Boulanger, J. Bertrand, Ph. Rousseau, E. Isabey, donnèrent, comme bien vous pensez, un grand intérêt à cette inauguration. Depuis cette époque, une exposition a lieu chaque année ; les artistes le savent et nous secondent par l'envoi de leurs œuvres.

Quelques chiffres vous permettront d'apprécier notre marche progressive.

Pendant l'année 1871, la société fit ses frais et n'acheta aucune œuvre. La recette de cette première exposition n'excède pas, malgré son charme, la somme de 1,000 francs.

L'Exposition de1872 eut 136 œuvres, exposa, commença quelques acquisitions et organisa sa loterie. Elle ne put accorder aux acquisitions qu'une somme de 1,000 francs.

En 1873, les œuvres d'art exposées atteignent le nombre de 315 ; les acquisitions deviennent plus nombreuses, la Société achète pour près de 2,000 francs, quelques achats sont faits par des particuliers. La Société accorde des récompenses, des médailles d'or et d'argent, et offre des chiffres équivalents.

L'Exposition de 1874-1875 voit inscrits au catalogue près de 500 œuvres d'art ; l'acquisition des tableaux monte à 10,000 francs : les acquisitions particulières et celles de la Société résument ce chiffre.

Enfin, l'Exposition de 1876, une des plus remarquables, édifie à ses frais une annexe, expose plus de 500 objets d'art, distribue un plus grand nombre de médailles, et arrive, à peu de chose

près, à des acquisitions analogues à celles de l'année précédente.

Vous le voyez, Messieurs, nous avons grandi, ces expositions annuelles ont eu aussi pour résultat de nous faire voter un subside par la ville et par le Conseil général; le ministre des Beaux-Arts nous a également accordé un prix pour faire partie des récompenses.

Mais le résultat le plus marquant de ces expositions annuelles a été de décider l'administration municipale de notre ville à réorganiser d'une façon convenable notre Musée et d'installer nos collections dans des salles spéciales et parfaitement éclairées.

L'année dernière, une somme fut votée pour l'appropriation des salles, les refends tombèrent, la toiture reçut des châssis pour donner le jour d'en haut, et, le 5 septembre dernier, l'ouverture de ces nouvelles salles fut faite officiellement par M. Legros, maire de notre ville, assisté de ses adjoints et de plusieurs membres du Conseil municipal.

Ce Musée se compose d'une centaine de tableaux, dont je vous ai cité les noms les plus marquants.

Une salle spéciale est affectée aux sculptures et aux gravures; une autre salle est prise par une collection d'histoire naturelle; le vestibule et l'escalier sont garnis par des colonnes, des fragments de statues, de boiseries provenant des démolitions d'anciens monuments; enfin, une salle spéciale renferme une fort belle collection d'ornithologie européenne, formée par un naturaliste dieppois, M. Josse Hardy, et achetée à sa mort par la ville. La description de cette belle collection ne peut trouver place dans le programme qui m'est tracé.

ÉCOLE DE DESSIN.

Il me reste à vous parler de l'école de dessin. L'année dernière, à la mort du professeur Pextier, un nouveau concours eut lieu; je fus chargé de l'organiser. M. Jouhan fut choisi pour diriger les écoles de la ville, celle du collége et celle de la classe ouvrière. J'ai visité cette école : son installation est bonne, la méthode du professeur est très-satisfaisante.

Je n'ai qu'un désir à exprimer, c'est de voir l'enseignement de

l'ornement prendre une importance plus spéciale et plus pratique. La classe des artisans puiserait dans cette instruction des éléments pour former, diriger et élever leur profession : l'art appliqué à l'industrie, voilà ce qui doit aujourd'hui dominer dans nos écoles de dessin.

L'Angleterre, que j'ai visitée, nous montre l'exemple, et j'ai vu chez nos voisins des dessins d'élèves qui révélaient une direction intelligente.

Une idée, un mode d'enseignement m'est venu en tête ; permettez-moi de le soumettre à votre appréciation.

Un nouvel ouvrage, la *Grammaire de l'ornement*, a été récemment publié par la maison Morel. J'en ai recommandé l'acquisition à notre bibliothèque. Mais les ouvriers, les artisans fréquentent peu nos bibliothèques; leur tâche de chaque jour les éloigne de l'étude. Il y aurait un moyen de propager cette histoire de l'ornement par un cours spécial qui aurait lieu le soir. Chacune des planches polychrômes de l'ouvrage serait reproduite dans de grandes proportions, par la main preste d'un décorateur, sur calicot tendu. Ces dessins, aux proportions visibles pour toute une salle, seraient expliqués, commentés; chaque élève en prendrait, séance tenante, un croquis qu'il teinterait rapidement, et emporterait chaque soir une feuille ; il puiserait ainsi d'utiles enseignements, qu'il réunirait en un recueil exécuté par lui-même et qu'il garderait et consulterait selon les besoins de sa profession.

Les ouvriers pour les papiers peints, pour les indiennes, pour les tapis, les décorateurs pour l'ornementation des intérieurs, les fabricants de meubles, les sculpteurs d'ornement y trouveraient leur compte et affermiraient leur goût sans tomber dans l'anachronisme.

Si l'ouvrage a 100 planches, en accordant 15 fr. par chaque reproduction agrandie, on aurait à dépenser une somme de 1,500 fr. environ. Chaque municipalité peut aisément faire ce sacrifice, et je suis convaincu que, si S. Exc. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts adressait à chaque maire une recommandation en vue de ce progrès, je suis convaincu, dis-je, qu'on le verrait partout réalisé.

INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART.

Nous avons à Dieppe trois églises et un hospice. Leurs richesses n'ont rien qui mérite d'être cité. L'église *Saint-Jacques*, que l'on restaure en ce moment, a subi de grandes détériorations, et aucun de ses anciens vitraux n'a survécu aux désastres du bombardement des Anglais et de la Révolution. Je laisse aux archéologues la mission de faire connaître à un autre auditoire la description de cette architecture du dix-septième siècle, et de l'escalier en bois sculpté Renaissance qui se voit dans la salle du Trésor.

Un tableau moderne, signé Lazerge, se trouve placé au-dessus de l'entrée de la sacristie ; il représente un *Christ au Calice*. D'autres toiles n'ont que leurs cadres sculptés pour tout mérite.

L'église Saint-Remy, dont le style est un mélange de gothique et de style Louis XIII, n'offre aucune verrière remarquable ; elle a dans son enceinte un grand tableau de Jouvenet provenant, dit-on, de Rouen : c'est une *Sainte Cène*. Est-ce le Musée, est-ce une église qui s'en est débarrassé pour cause de grande dimension ? J'éclaircirai le fait dans un inventaire plus étendu que j'aurai l'honneur de vous adresser, Monsieur le directeur, avec le catalogue de notre Musée. Il existe aussi, dans la même église, six tableaux d'un peintre dieppois du siècle dernier, nommé Le Marchand. Le style de ces œuvres se ressent de l'école du Poussin. Quatre de ces tableaux ont été livrés à un peintre-vitrier qui les a maculés de ses retouches. J'ai aussi remarqué dans la sacristie un beau *Christ* en ivoire dans un cadre style Louis XIV.

Je résume mon rapport, Messieurs, et il ressort de ce que je vous ai exposé que nous avons pris place parmi les musées existants et pouvons aujourd'hui faire assez bonne contenance vis-à-vis de l'État, du ministre des Beaux-Arts. Aussi espérons-nous participer aux faveurs des répartitions annuelles, qui, par parenthèse, nous ont fait défaut lors de notre inauguration. Une demande faite pour cette cérémonie n'a pas été couronnée de succès.

Quant à notre Société des Amis des arts, elle dépense ses recettes en acquisitions et en récompenses ; elle n'a donc pas un fond de caisse bien solide ; mais nous avons foi dans l'avenir, et, comme délégué de cette Société, comme directeur du Musée de Dieppe, je fais appel à la bienveillance et à la sollicitude du ministre éminent qui dirige et protége les arts en France.

VII

LES BEAUX-ARTS DANS LE DÉPARTEMENT DU TARN.

Albi.

MESSIEURS,

Je regrette de vous faire descendre des hauteurs où vous ont placés les remarquables rapports faits dans la séance d'hier, car je n'ai à vous entretenir que d'une œuvre naissante ; mais l'intérêt que vous attachez à tout ce qui peut contribuer au développement des goûts artistiques m'est un sûr garant que vous voudrez bien m'accorder quelques instants d'attention.

Le département du Tarn ne renferme aucune société artistique, littéraire ou scientifique ; non pas qu'il soit indifférent aux travaux de l'esprit : il a toujours eu et il a encore ses artistes, ses littérateurs, ses hommes de science, et si aucun lien ne les unit pour une œuvre commune, cela tient au voisinage de Toulouse. Cette ville les a tous appelés au sein de ses nombreuses Sociétés.

Le Tarn a deux Musées, l'un à Albi, l'autre à Castres. Deux expositions artistiques, faites au chef-lieu en 1863 et 1867, et dont les livrets sont imprimés, ont témoigné des goûts artistiques

de sa population, et comment ces goûts lui feraient-ils défaut en présence de notre admirable cathédrale, vrai musée de peinture et de sculpture!

C'est donc uniquement un centre départemental d'émulation qui nous manque; mais cette situation va changer, et cette heureuse innovation sera le résultat de l'appel adressé aux départements par la Direction des beaux-arts. En effet, aucune association d'hommes spéciaux n'existant dans le Tarn pour la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art, M. le préfet, pour répondre à cet appel vraiment patriotique, a institué la Commission dont je suis le délégué, et qui est disposée à se constituer définitivement en Société départementale des beaux-arts, des lettres et des sciences.

La commission de l'Inventaire, dans le département du Tarn, est divisée en sections d'arrondissements pour pouvoir opérer, sans grands déplacements, dans tous les cantons. Les travaux de ces sections seront centralisés au chef-lieu pour être transmis à la Direction des beaux-arts. Les études sont en ce moment peu avancées, car les instructions nécessaires ne nous ont été adressées que fort tard; mais l'opération préliminaire est terminée; la liste des monuments à visiter est dressée; on s'est partagé le travail, et chaque commissaire est à l'œuvre.

J'ai dit qu'il existait à Albi un Musée. L'origine de cet établissement est toute récente. La ville possédait quelques tableaux; elle avait un assez grand nombre d'objets d'histoire naturelle, et la restauration de la cathédrale avait laissé sur les chantiers beaucoup de pierres sculptées; mais tous ces objets, précieux à divers titres, étaient épars; personne n'était chargé d'en prendre soin, et leur destruction, dans un temps plus ou moins éloigné, était certaine. Ce n'est pas qu'on n'eût l'intention de les réunir; mais on attendait, pour opérer cette réunion, que l'administration locale pût prendre possession d'un vaste hôtel qu'un généreux citoyen, le savant contre-amiral de Rochegude, a légué à la ville et qui est destiné à un grand établissement d'instruction publique. Cette attente durait depuis plus de quarante ans lorsque, l'année dernière, quelques amis des arts conçurent le projet d'établir un Musée provisoire. La municipalité mit à leur disposition plusieurs salles de l'hôtel de ville; le Conseil municipal vota quelques fonds,

et aujourd'hui notre Musée provisoire comprend une galerie de tableaux et deux salles où sont exposés les objets d'histoire naturelle, d'antiquité et de curiosité. Les pierres sculptées sont placées dans le jardin où se trouve une galerie couverte, que l'on dirait faite exprès pour cette destination. Grâce au zèle de la Commission d'organisation, plusieurs tableaux, dont quelques-uns sont remarquables, nous ont déjà été donnés, ainsi que beaucoup d'autres objets précieux. Nos salles sont ouvertes au public le dimanche depuis deux mois, et les visiteurs y sont toujours nombreux et très-sympathiques à l'œuvre.

Cet établissement ne peut manquer de prospérer, surtout s'il est placé sous la surveillance de la Société départementale qui, je l'espère, prendra naissance de l'institution de la Commission créée pour la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art; mais il faut encore que l'administration départementale et le gouvernement viennent en aide à la ville, dont les bonnes dispositions sont souvent paralysées par les nécessités budgétaires : c'est là un écueil auquel les grandes cités peuvent seules échapper.

VIII

COURS ÉLÉMENTAIRE DES BEAUX-ARTS APPPLIQUÉS A L'INDUSTRIE,

PROFESSÉ A L'ÉCOLE PHILOMATHIQUE DE BORDEAUX
PAR M. BRAQUEHAYE.

Les travaux écrits et les dessins que j'ai l'honneur de soumettre à votre bienveillante attention n'ont pas été produits par des savants, ni par des artistes.

Je ne vous présente pas des œuvres d'érudits, destinées à éclairer les points obscurs de la science archéologique. Non, Messieurs, ces modestes travaux ont été faits par des ouvriers menuisiers, tapissiers, ébénistes, sculpteurs, commis d'entrepreneurs, commis d'architectes, etc., qui, après leur laborieuse journée, viennent assister à un cours très-élémentaire, dans lequel on leur parle de l'histoire de l'art chez tous les peuples; un cours dans lequel on leur enseigne surtout qu'en France on a toujours vu des ouvriers qui travaillaient comme des artistes, de simples artisans qui se sont élevés par l'étude et le travail, mais qui ne sont arrivés à être des maîtres dans leurs métiers, dont ils faisaient des arts, qu'à force de persévérance et de volonté.

Dans ce cours, on leur répète les conseils de Jean Goujon, le sculpteur d'ornements, devenu le grand statuaire. — « Tous les « hommes, disait-il, tous les hommes qui n'ont pas étudié les « sciences ne peuvent faire œuvres dont ils puissent acquérir grande « louange, si ce n'est de quelque ignorant. »

Aussi, Messieurs, on a cru qu'il était bon d'enseigner aux ouvriers des rudiments d'archéologie artistique, d'histoire du mobilier depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ; on y a joint l'étude des premiers éléments du blason et des causeries sur l'art. Les résultats qu'on a obtenus dépassent les espérances, et je suis heureux de vous faire constater aujourd'hui que, si l'on pervertit quelquefois les instincts essentiellement honnêtes des classes laborieuses par des phrases vides et pompeuses, si l'on réussit à exciter leurs passions et leur intolérance, on peut aussi et toujours, en France, obtenir de l'ouvrier intelligent une somme de travail, d'étude et de bonne volonté, qu'on le supposait incapable de produire.

J'ai l'honneur de vous présenter une faible partie des comptes rendus et des dessins composés par les élèves ou relevés dans les Musées.

C'est le résultat de quinze leçons.

Je ne crois guère pouvoir mieux définir le but du cours que ne l'ont fait la plupart des élèves ; voici le texte même de l'Introduction de ces résumés.

Ch. Braquehaye.

RÉSUMÉ DU COURS ORAL,

PAR L'ÉLÈVE F. MOULINIÉ, DESSINATEUR.

Introduction. ..... Nous oublions trop souvent que les études d'art sont nécessaires à tous, artistes et ouvriers.

On a le tort de diviser trop les études d'art, et nous, qui sommes destinés à vivre du travail de nos mains, nous croyons trop souvent qu'il nous suffit de savoir bien copier du dessin linéaire, si nous sommes élèves architectes, menuisiers, ébénistes, etc., etc.; dessiner la figure ou l'ornement, si nous sommes peintres décorateurs ou sculpteurs ornemanistes; tracer du dessin de machines, si nous sommes mécaniciens ou serruriers. — Nous ne remarquons pas assez que tous les métiers se touchent par plus d'un point de contact, et que l'art et le métier se confondent aussitôt que les avoir, le bon goût, mais surtout une étude sérieuse et raisonnée, ont permis à l'ouvrier de produire une œuvre bien comprise et bien exécutée.

Nos *tailleurs d'images*, comme on appelait nos sculpteurs du moyen âge ; nos *maîtres maçons* qui bâtissaient des cathédrales; Bernard Palissy le potier, nos *orfèvres* de la Renaissance, Boule l'ébéniste, Gouthière le ciseleur, furent-ils des artistes ou des ouvriers?

Il est incontestable qu'ils forment une des gloires de la France, et que nous les considérons comme des *grands hommes* dont nous sommes justement fiers; et pourtant ils travaillaient de leurs mains à des travaux industriels, dont ils ont fait des chefs-d'œuvre de l'art.

Qu'appelle-t-on *Beaux-Arts?* — Qu'est-ce que l'*Industrie?* — Que nomme-t-on *Beaux-Arts appliqués à l'Industrie?*

On nomme Beaux-Arts : l'Architecture, la Sculpture, la Peinture.

L'*Architecture* est l'art d'élever les constructions nécessaires aux besoins physiques, politiques et religieux de la vie.

La *Sculpture* est l'art de reproduire et d'interpréter la nature à l'aide de la forme, des saillies et des dépressions.

La *Peinture* est l'art de la représenter à l'aide du dessin et des couleurs.

L'*Industrie* est non-seulement le produit du simple travail des mains, mais représente encore les inventions de l'esprit utiles aux arts et aux métiers.

Appliquer l'*art à l'industrie*, c'est donc rendre agréables aux yeux toutes les productions des métiers par l'application des règles scientifiques et artistiques; c'est, en un mot, chercher *le beau dans l'utile*.

Chercher le beau dans l'utile! mais ce fut le plus souvent vers ce but que furent dirigés les efforts des maîtres. Une grande partie de nos modèles grecs et romains, comme toute la sculpture égyptienne, ne sont que des œuvres destinées à la décoration des monuments. — Les travaux des Étrusques furent de la bijouterie, des armes, des armures et du travail de fonderie; le moyen âge tout entier est vivant sur nos portails d'église; les palais resplendissent des travaux de tous les artistes de la Renaissance jusqu'à Louis XVI; et ces œuvres ne sont, le plus souvent, que de splendides décorations d'appartements. Les ciselures de Benvenuto Cellini et de Briot sont des œuvres industrielles, comme les poupes de navire sculptées par Puget et les corniches de plafond qu'exécuta Girardon. — Tous ces tableaux d'autel, signés de si grands noms des seizième et dix-septième siècles, sont des peintures décoratives comme ces coffres de mariage italiens que les grands peintres et Raphaël lui-même ne dédaignaient pas d'exécuter.

Voilà pour les hautes sphères de l'application industrielle de l'art. Mais si nous trouvons des preuves pour les chefs-d'œuvre, combien n'est-il pas plus facile de faire comprendre que les travaux que nous ont laissés nos devanciers ne doivent leur supériorité incontestée sur les nôtres qu'aux études sérieuses que faisaient les maîtres et les apprentis? — Aujourd'hui, nous avons peur des noms scientifiques; le mot *art* se trouve banni du *métier*, et pourtant il est évident que, dans ses travaux de chaque jour, l'ouvrier doit se servir de connaissances d'art et de science.

Qu'un menuisier, par exemple, soit obligé de reproduire une

simple chaise, il lui faudra faire du dessin linéaire pour son plan, *architecture;* — du dessin d'ornement et de figure, si un mascaron décore le fronton, *peinture;* — pour conserver les saillies nécessaires au sculpteur et les préparer avec goût et justesse, il lui faut comprendre la *sculpture;* — s'il doit faire un croquis devant son client, il fait de la *composition d'ornements,* et souvent son dessin est en *perspective.* Si cette chaise affecte la forme et les détails d'un style donné, il fait, sans s'en douter, de l'*archéologie;* s'il dessine le mascaron, il faut qu'il sache au moins quelles sont les divisions de la tête, si des os empêchent les rides de se creuser sur certaines parties de la face, c'est presque de l'*anatomie;* s'il a un blason à reproduire, il faut quelques notions d'*art héraldique,* etc., etc., et ces grands noms trop sonores effrayent trop souvent l'ouvrier. Voici comment il se fait qu'il ne possède presque jamais même les éléments premiers de ces connaissances.

Ces connaissances sont indispensables, et c'est dans ce but que le cours élémentaire des beaux-arts appliqués à l'industrie a été créé à l'école philomathique.

Ferdinand Moulinié,

dessinateur.

Pour copie conforme :

Braquehaye.

Paris, 5 avril 1877.

IX

LE MUSÉE DE MONTPELLIER.

LA GALERIE BRUYAS.

> Les œuvres de génie appartiennent à la postérité et doivent sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique.
>
> A. Bruyas.

§ I

Montpellier, la ville à la fois scientifique et littéraire, s'enorgueillit de posséder le plus intéressant des Musées de province. Ce Musée, auquel sont annexées une école de peinture, une école de sculpture et une école de coupe de pierres, est dû à l'initiative, à la persévérance, à l'intelligente générosité de quatre de ses enfants : MM. Fabre, Valedeau, Collot et Bruyas.

La donation Fabre a été faite en 1825; la donation Valedeau, en 1837; les deux donations Bruyas, en 1868 et 1876.

En 1829, M. Collot, directeur de la Monnaie de Paris, a doté sa ville natale d'une somme annuelle de 1,000 francs, destinée à l'achat de tableaux pour le Musée.

La plupart des toiles du Musée Fabre sont de l'École italienne. Celles de la galerie Valedeau sont, presque toutes, de l'École flamande ou hollandaise. — Nous n'essayerons pas de nous arrêter devant chacune de ces œuvres, qui provoquent l'admiration de tous les connaisseurs; nous nous contenterons de citer rapidement les principales perles de ce brillant écrin : — Deux portraits de Raphaël, dont l'un, *Tête de jeune patricien*, est de sa deuxième manière; c'est un véritable chef-d'œuvre; le *Mariage de sainte Catherine* par Véronèse, et deux autres toiles du même peintre;

la *Sainte Marie Égyptienne* de Ribeira ; treize tableaux des trois Carrache, ces peintres que Cochin préfère à Raphaël lui-même, « parce qu'ils ont fait des tableaux dont le tout ensemble fait autant « de plaisir que chacune des parties prise à part ». André del Sarte, Michel-Ange, Caravage, Canaletti, le Corrége, Carlo Dolci (cinq tableaux), le Dominiquin (quatre tableaux), Giordano, Giotto, le Guerchin, le Guide, Jules Romain, Salvator Rosa, Sasso-Ferrato, Titien, Albert Cuyp, Van Dyck (trois tableaux), sont brillamment représentés. Plus loin, on trouve la *Cuisinière hollandaise* de Gérard Dow, une œuvre introuvable ; trois Paul Potter, un Vander-Meulen, un très-beau *Christ* et la *Madeleine* de Rubens. David Téniers est représenté par douze tableaux, dont une *Kermesse* et une *Tabagie* admirables ; puis encore des toiles de Ruysdaël, Philippe de Champagne, Chardin, Coypel, Sébastien Bourdon, onze Greuze, dont le fameux *Gâteau des rois* (dix personnages). Les Poussin (Gaspard et Nicolas) sont au nombre de dix-sept ; deux de ces tableaux, le *Baptême du Christ* et la *Mort de sainte Cécile*, sont très-remarquables.

L'École anglaise est représentée par un magnifique Reynolds, *le Petit Samuel.* Citons enfin, sans nous arrêter, parmi les peintres anciens et modernes : Fragonard, Flandrin, Paul Huet, Jouvenet, Largilière, Latour, Lawrence, Lebrun, Lesueur, Michel, Mignard, Prud'hon, Ary Scheffer, Vanloo, Joseph Vernet (six toiles fort belles), Philippe et Pierre Vouvermans, Brascassat, Zurbaran.

§ II

La galerie Bruyas se compose, en grande partie, de tableaux de l'École moderne. C'est la manifestation artistique de toute une époque. Avant de parler de la galerie, disons quelques mots de son fondateur.

Alfred Bruyas est né le 15 août 1821, à Montpellier, où sa famille était alors, comme aujourd'hui, entourée de la sympathie et de la considération générales. Possesseur d'une fortune relati-

vement considérable, et maître de sa personne, comme le Rolla d'Alfred de Musset, à l'âge des folies et des passions, il entra dans la vie avec toutes ses illusions. Il les perdit bientôt; mais, doué d'une organisation fine, nerveuse, un peu maladive, il se dégoûta bien vite de l'existence à laquelle semblent condamnés, au dix-neuvième siècle, la plupart des fils de famille. — De bonne heure, il eut le goût des beaux-arts, et particulièrement de la peinture. Ce goût devint une passion véritable, une idée fixe. Ce qu'on a appelé sa monomanie a rempli toute son existence, et l'a préservé de l'oisiveté. Comme l'a dit avec tant de vérité Montaigne : « Si l'on « n'occupe pas les esprits à certains sujets qui les brident et les « contraignent, ils se jettent déréglés par-ci, par-là, dans le vague « champ des imaginations. Il n'est ni folies, ni rêveries qu'ils ne « produisent. L'âme qui n'a pas de but dans la vie s'égare et « se perd. *Variam semper dant otia mentem.* »

En 1840, Bruyas commença sa collection par l'acquisition d'un certain nombre de tableaux anciens. Déjà connaisseur, doué d'un véritable instinct, il acheta ses toiles avec circonspection; et chacune d'elles devint ensuite l'objet d'une étude patiente et attentive. Sans idée préconçue, sans attache d'école, il voulut suivre les transformations de l'art, saisir les symptômes de progrès ou trouver les causes de décadence. C'est après avoir étudié toutes les écoles qu'il acquit la certitude de la supériorité de l'École française moderne sur toutes les écoles anciennes.

§ III

De 1843 à 1845, il entra en rapport avec Eugène Devéria, Paul Huet, Roqueplan, Delacroix, Decamps; de 1846 à 1848, avec MM. Benouville, Guillaume, Cabanel. C'est avec ce dernier, son compatriote et son ami d'enfance, qu'il fit le voyage de Rome. On comprend facilement les jouissances que dut trouver Bruyas au milieu des trésors de la ville éternelle, dans la société de l'artiste, éminent déjà, dont la conversation était tout un enseigne-

ment, et dont les conseils devaient lui être si précieux. Revenu à Montpellier, il y donna une généreuse hospitalité à des artistes encore inconnus, pour ainsi dire, dont il avait pressenti, deviné le talent; et il se mit en rapport avec un grand nombre de peintres dont la réputation naissait à peine : Corot, Courbet, Barye, Glaize, Tassaërt, Millet, Isabey, Fromentin, Français, Couture, Troyon, Théodore Rousseau, Robert-Fleury, Ricard, Verdier, etc. Les œuvres de ces artistes, choisies avec soin, vinrent tour à tour augmenter sa collection. « Sa vie devint calme, retirée, celle d'un « homme qui tient peu d'espace et change peu de place. Par tem- « pérament, il avait la politique en horreur. Il jugeait les hommes « avec autant d'impartialité que d'indulgence, cherchant surtout « à fuir les sensations extrêmes qui mènent les hommes aux idées « fausses et aux agitations vaines. Ce n'était pas chez lui la quiétude « de l'égoïste, c'était la prudence du sage : rien, à ses yeux, ne « valait l'indépendance. Il n'aimait pas le monde, parce qu'il avait « appris à connaître de bonne heure la fragilité des affections « humaines, les tristes malentendus dont la vie est remplie [1]. » Mais cet esprit droit, loyal, que l'on croyait débonnaire, était bon, tout simplement, et possédait un grand cœur.

Il a secouru bien des infortunes, et jamais un artiste malheureux n'est venu en vain frapper à sa porte. Pour quelques-uns d'entre eux, l'ingratitude a été l'indépendance du cœur. Quelquefois même, au lieu de reconnaissance, il a trouvé la médisance, la satire ou l'ironie; et, cependant, jamais un mot d'amertume n'est sorti de sa bouche.

[1] Th. Silvestre, *Notes intimes sur le portrait de Bruyas par Delacroix.* Ces notes devaient servir au catalogue de la galerie Bruyas que M. Silvestre avait commencé, sur la demande de M. Bruyas, et qui a été interrompu par la mort de l'écrivain, en 1876.

§ IV

Nous avons dit plus haut que Bruyas avait commencé sa galerie sans idée d'exclusion. On trouve, en effet, dans ses deux donations, un certain nombre de tableaux des maîtres anciens.

Voici les principales toiles n'appartenant pas à l'école moderne :

Une *Querelle de jeu,* par Breughel le Vieux, charmant tableau acheté à Théodore Rousseau.

Une *Tête de jeune fille,* par Greuze.

Un *Portrait de femme,* par Sébastien Bourdon.

Un *Portrait,* de Largilière.

Une *Mère de douleur,* par Lucas de Leyde.

Des *Fleurs,* de Picard.

Deux *Portraits,* de Mirevelt (de Delft).

Un *Intérieur,* de Tiepolo.

Le *Portrait de Van Dyck,* par Rubens.

Un *Portrait d'alguazil,* par Velasquez.

Le *Portrait d'une princesse russe,* par madame Lebrun, etc., etc.

Quand il eut acquis la conviction que jamais l'École française n'avait brillé d'un plus vif éclat et dépassait toutes les autres, il n'acheta plus que des œuvres des peintres modernes, ne leur demandant pas s'ils étaient classiques, romantiques ou réalistes, mais exigeant qu'ils eussent du talent; et quand il eut comparé la manière, la couleur, le dessin des maîtres dont il avait rassemblé les œuvres, il voulut les étudier sur lui-même : à chacun d'eux, il demanda son portrait. On a beaucoup critiqué l'idée sans la comprendre. La maxime de la Bruyère : « L'amour-propre aime les « portraits », n'est certainement pas applicable à cet homme simple et modeste, auquel il importait bien peu d'avoir son effigie. Il n'a pas été guidé par un sentiment de vanité puérile et ridicule. Il a voulu ouvrir un véritable concours entre des peintres de genres complétement opposés, afin de les comparer et de faire comprendre par ce rapprochement même leurs défauts et leurs qua-

lités [1]. Ce concours n'a pas produit peut-être tous les résultats qu'il aurait pu espérer; mais il n'en est pas moins très-intéressant. D'ailleurs, en posant ainsi, non sans fatigue, il apprenait à connaître le tempérament des artistes, leurs impressions, leurs procédés et jusqu'aux moindres particularités de leur existence. La plupart d'entre eux n'ont pas eu à regretter cette collaboration

§ V

Le premier prix du concours, c'est, sans contredit, l'œuvre de Delacroix. « On ne saura jamais, disait Bruyas, tout ce que Dela-« croix a dépensé de talent pour faire mon portrait [2]. » C'est que, en effet, le grand maître de la couleur et de l'expression a dit souvent : « *Faire une tête expressive exige mille fois plus de ré-« flexion que la solution d'un problème.* » Pour comprendre les anxiétés et les appréhensions de Delacroix, il faudrait lire toute sa correspondance avec Bruyas, correspondance aussi instructive qu'intéressante.

Delacroix n'était pas seulement un peintre de génie, c'était un profond penseur et un écrivain de grand talent. Il avait reconnu dans Bruyas un « homme de bonne foi, qui s'était fait, par la mé-« ditation plutôt que par les livres, des opinions à lui ».

Ce portrait est bien celui de l'homme que nous avons connu : bon, naturel et simple.

« *Il faut,* — disait Delacroix, — *faire abnégation de toute « vanité pour être simple, si, toutefois, on est de force à l'être ; « et l'homme d'esprit est toujours vrai, parce qu'il voit la sottise « de ne pas l'être.* »

[1] « Il voulait inviter tous ces artistes de talent, avec Fontenelle, à approfondir le mieux possible le secret de la nature qui a pu varier de tant de façons une chose aussi simple qu'un visage. » (Th. Silvestre, *Notes inédites sur le portrait de Bruyas par Delacroix*).

[2] Th. Silvestre, *Notes inédites sur le portrait de Bruyas.*

« Aussi, le modèle ne semble pas poser, mais se reposer. Ce « solitaire frileux, bien enveloppé, se sent aussi seul que la so- « litude. »

« C'est dans cet instinctif abandon que l'illustre maître a peint « ce portrait si difficile, idéalisé corps et âme[1]. » Tassaert, qui devait, lui aussi, essayer de peindre Bruyas, avec tout son talent et toute son âme, disait à propos de ce portrait de Delacroix : « *Il est « délicieusement rêveur.* »

On ne pourrait pas croire que Delacroix fût effrayé de faire un portrait. C'est cependant la vérité. Ce grand peintre était modeste comme tous les hommes réellement forts ; il doutait de lui-même : écoutons, d'ailleurs, la lecture d'une lettre qu'il adressa à Bruyas en réponse à ses demandes réitérées.

« Si vous saviez quels sont mes scrupules et mes agitations ! Je « souffre pour le modèle. Trop pressé de produire, je manque de « sang-froid, je n'observe pas assez avant d'exprimer, et je n'ai pas « assez de tenue dans mon travail. Je cède trop à mes habitudes de « style. Mes incorrections me crèvent les yeux ; mais à l'œuvre, je « perds tantôt ceci, tantôt cela. Dans un tableau, rien ne m'oblige « à suivre telle donnée scrupuleusement jusqu'au bout ; au besoin, « je puis changer de direction ; mais, pour un portrait, c'est bien « différent. Je voudrais identifier mon âme avec celle de mon mo- « dèle, et je trouve toujours un masque impénétrable.....

« Ajoutez que j'ai toujours devant les yeux le souvenir de mes « maîtres favoris : Velasquez et André del Sarte, tout en voulant « être vrai et original[2]. »

Cette lettre est, à elle seule, tout un cours d'esthétique. Quelle leçon pour ces artistes qui se croient arrivés à l'apogée du talent, parce qu'ils ont acquis une certaine habileté de main, parce qu'ils ont la pratique de certains procédés !

[1] Th. Silvestre, *Notes inédites sur le portrait de Bruyas.*

[2] *Lettres intimes de Delacroix à Bruyas.*

§ VI

Baudelaire disait : « Un portrait par Eugène Delacroix est une « rareté. » Celui d'Alfred Bruyas n'est pas seulement une rareté, c'est un chef-d'œuvre. Le modèle est vivant. L'homme extérieur est moulé sur l'homme intérieur, selon les expressions de Swedenborg.

Les yeux ont l'expression douce, sentimentale, maladive. Il semble qu'en contemplant ce penseur doux et mélancolique, on partage sa mélancolie, comme le Philoctète de Protagoras qui laissait deviner une telle souffrance, que le spectateur croyait l'éprouver lui-même. « Delacroix semble y rappeler la musique si pénétrante, « si délicate de son ami Chopin. Tout est fondu et lié à ravir. Pour « que rien ne manque à la beauté de l'œuvre, à la magie de son « exécution, Delacroix a su donner aux ombres la légèreté parti- « culière aux visages jeunes. La lumière éclaire jusqu'aux moin- « dres accessoires, donnant à chacun le charme particulier de son « caractère [1]. »

La barbe, la chevelure, le teint, sont d'une couleur admirable : tout est expression et harmonie.

On demandait un jour à Boucher où il prenait sa couleur, à propos d'un *Sommeil d'un Enfant Jésus*.

Il répondit : « *Dans ma tête. La lumière du Thabor et celle du « Paradis sont peut-être comme cela.* »

Courbet, le maître réaliste, prenait sa couleur « *sur la tête du « modèle* ».

Delacroix disait à Bruyas, en commençant son portrait : « *Je « chercherai ma couleur dans l'expression de votre physionomie : « je veux faire juste et vrai* [2]. »

[1] Th. Silvestre, *Notes inédites sur le portrait de Bruyas*.
[2] *Idem.*

§ VII

Cabanel a fait le portrait de Bruyas, dix ans avant Delacroix. Il avait vingt-cinq ans, à peu près l'âge de son modèle. On trouve, dans cette œuvre de jeunesse, la plupart des qualités qui, plus tard, devaient donner à M. Cabanel une gloire incontestée : la finesse et la rectitude de dessin, le sentiment et la distinction. Le portrait a été peint à Rome. Comme fond, on aperçoit les jardins de la villa Borghèse. La tête est calme, avec un peu de morbidesse.

Il semble qu'il y a dans cette toile comme un reflet des beautés que le peintre contemplait chaque jour. En effet, avant de faire Bruyas, Cabanel avait dévoré des yeux, pour employer ses propres expressions, les portraits de Raphaël, de Titien, d'André del Sarte.

Cabanel est dignement représenté à la galerie Bruyas par des œuvres magistrales dont nous parlerons plus loin. Mais ce portrait, une de ses premières œuvres, n'est pas la moins remarquable. On a dit, avec raison, que le style, c'est l'homme; à plus forte raison dirons-nous : le style, c'est le peintre.

§ VIII

Couture et Courbet n'ont pas compris le modèle comme Delacroix et Cabanel. A la place de notes tendres et blondes, Couture, dans deux portraits (le premier, de profil ; le second, de trois quarts), a mis des notes dures, des contours remplis de brutalité.

« L'artiste a peint pour lui-même, pas le moins du monde pour « la vérité. Le tableau, fort remarquable d'ailleurs, est l'applica- « tion outrée d'un parti-pris esthétique de M. Couture, parti pris « très-faux consistant à chercher contre nature, pour un portrait

« intime comme pour un tableau d'histoire, ce qu'il appelle le « caractère et le style. Peints sans observation, sans impression, « sans fidélité, ces portraits ne peuvent pas être ressemblants [1]. »

Pour ce peintre, le portrait n'est qu'un genre inférieur. Il l'a dit et il l'a prouvé. Un écrivain d'un talent très-original, qui s'est montré en même temps critique consciencieux, Charles Baudelaire, n'était pas de cet avis.

« Le portrait, dit-il, ce genre en apparence si modeste, *nécessite* « *une immense intelligence*. Il faut, sans doute, que l'obéissance « de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale, quel « que soit le moyen employé par lui, qu'il s'appelle Holbein, « David, Velasquez, Reynolds, Lawrence. — Un bon portrait m'ap- « paraît toujours comme une biographie dramatisée [2]. »

§ IX

Courbet a fait quatre fois le portrait de M. Bruyas. Le 5 mai 1854, il écrivait à son protecteur : « *Oui, je vous ai compris. Vous en* « *aurez bientôt une preuve vivante : votre portrait.* » C'est celui de trois quarts, celui que le peintre réaliste a appelé « *son tableau* « *solution* ». Il nous a fait connaître un Franc-Comtois rusé ; mais, à coup sûr, il n'a pas cherché à faire un portrait ressemblant ; il n'a pas copié la pâleur maladive des chairs. La barbe et les cheveux, dont Delacroix a si bien rendu la nuance vénitienne, sont devenus d'une nuance de bitume. Il est vrai que les mains, celle de droite surtout, sont réellement admirables, et que le tableau, dans son ensemble, est supérieurement brossé ; mais la facilité de l'exécution ne rachète pas l'absence de sentiment. — Si Courbet a voulu prouver que *le réalisme n'est pas toujours la vérité*, il a parfaitement réussi.

[1] Th. Silvestre, *Notice sur Couture*.
[2] Baudelaire, *Curiosités esthétiques*

Les trois autres portraits sont loin de valoir le premier. La tête de profil aux cheveux noirs ressemble peut-être à un héros de Henry Mürger, mais pas le moins du monde au Mécène délicat que nous avons connu.

§ X

Le peintre qui, après Delacroix, a le mieux compris et rendu son modèle, c'est assurément Tassaert. Artiste consciencieux, génie incompris de ses contemporains, Tassaert avait trouvé un accueil sympathique auprès de Bruyas, qui, avec son instinct habituel, avait pressenti son talent et acheté treize de ses œuvres, après lui avoir demandé quatre fois son portrait. Celui de face est réellement fort beau; mais le modèle a trop été idéalisé. Il est devenu une sorte de Hamlet pensif et souffrant.

Les portraits de Glaize, de Ricard et de Verdier se font remarquer par des qualités très-sérieuses de sentiment et d'exécution. Chacun d'eux a interprété le modèle presque toujours d'après son propre tempérament.

Celui de Verdier est très-intéressant. On retrouve dans la barbe et dans les cheveux cette nuance blond ardent que se sont transmise les fils d'Israël. Inspiré par le regard mélancolique de son modèle, alors convalescent, il s'est transporté sur le Golgotha, et nous a laissé une tête de Christ remplie de souffrance, de charme et de poésie.

Nous nous sommes arrêté peut-être un peu trop longtemps devant cette collection de portraits de Bruyas. Nous avons fait tous nos efforts pour faire comprendre la pensée qui l'a guidé. Peut-être en a-t-il exagéré l'importance, mais, à coup sûr, l'intention était bonne, et les résultats n'en seront pas sans utilité.

§ XI

En 1868, la collection de Bruyas se composait déjà de deux cents toiles. A différentes reprises, il avait déclaré à ses amis qu'à une époque où la philosophie de l'art était loin d'être uniforme, où le réalisme et le romantisme étaient aux prises, il serait utile de fournir aux jeunes artistes des éléments d'instruction et d'appréciation, et de leur permettre d'étudier les différentes manières de nos grands peintres modernes.

Le 14 octobre 1868, il adressait à M. le maire de Montpellier la lettre suivante :

« J'ai toujours pensé que les œuvres de génie appartiennent à la « postérité, et doivent sortir du domaine privé pour être livrées à « l'admiration publique. Je viens aujourd'hui offrir ma galerie à la « ville de Montpellier, voulant ainsi concourir, dans la mesure de « mes forces, au développement des progrès artistiques. »

M. le maire répondit :

« Votre galerie est, depuis longtemps, hautement appréciée « dans le monde artistique. Elle est l'œuvre d'une intelligence « élevée, d'une persévérance qui ne s'est jamais démentie, et de « sacrifices pécuniaires considérables répondant à toutes les exi- « gences. Elle présente un ensemble de chefs-d'œuvre dont notre « Musée aura le droit d'être fier, au milieu des richesses dont il « est déjà en possession. »

Cette donation se composait de quatre-vingt-onze tableaux, d'un grand nombre de dessins ou d'aquarelles, et de la collection presque complète des bronzes de Barye.

Le 20 novembre 1875, par une seconde donation, Bruyas enrichissait de plus de cent œuvres nouvelles cette galerie unique au monde, et qu'on ne connaît pas assez.

§ XII

Nous n'essayerons pas d'entreprendre l'examen ou la critique de chacune des œuvres saillantes de cette magnifique collection ; ce serait

une tâche au-dessus de nos forces; mais qu'il nous soit permis d'émettre un vœu : c'est que l'idée féconde de Colbert, au sujet des conférences artistiques dans les Musées et devant les tableaux, soit reprise de nos jours. — C'était en 1667, Colbert présidait, en qualité de vice-protecteur, l'Académie de peinture fondée en 1648, dirigée alors par Sébastien Bourdon, que Montpellier est fière de compter au nombre de ses enfants, et par l'illustre Lebrun. Colbert proposa l'institution de conférences publiques, et en indiqua l'objet. Les académiciens examineraient les ouvrages des grands maîtres, exprimeraient leurs sentiments, provoqueraient les observations des auditeurs. En habile administrateur, Colbert rassurait ceux qui auraient pu douter de leur talent d'orateur.

S'ils rencontraient d'abord quelques difficultés, faute d'habitude, ils ne seraient pas longtemps à les surmonter, et ne prendraient pas moins de plaisir à parler des beautés d'un tableau qu'à les faire voir par leurs pinceaux et leurs couleurs.

Lebrun et Bourdon se sentirent capables de passer de leur atelier à la chaire du professeur. C'était pour eux, artistes, une occasion de recueillir quelques parcelles de cette gloire littéraire si recherchée au dix-septième siècle.

La proposition de Colbert fut accueillie avec empressement par toute la compagnie. Il fut convenu que, tous les premiers samedis du mois, il y aurait une réunion à la grande salle de l'Académie ou dans le cabinet des tableaux du Roi, et que le chancelier ou les recteurs feraient l'ouverture des conférences, chacun à leur tour, par l'examen d'un tableau qu'ils auraient eux-mêmes choisi [1].

On nous répondra qu'une conférence de cette nature est une chose fort difficile, que la langue française est encore pauvre et insuffisante pour décrire et juger les œuvres d'art.

« Quand on a employé trois ou quatre mots, on est au bout du

[1] Bougot, *Essai sur la critique d'art*, Hachette, 1877. — Les principales conférences qui nous sont restées sont celles de Lebrun sur le *Saint Michel* de Raphaël, de Philippe de Champaigne sur la *Mise au tombeau* de Titien, de Van Ostade sur le *Laocoon* de Mignard, sur la *Sainte Famille* de Raphaël, et quatre conférences remarquables de Sébastien Bourdon : la première sur les *Aveugles de Jéricho* de Poussin, la deuxième sur le *Saint Étienne* de Carrache, la troisième sur les six parties du jour et la distribution de la lumière dans un tableau, la quatrième sur l'étude de l'antique.

« dictionnaire, et encore ces expressions sont vagues et incertaines; « nous ne les traduisons qu'avec effort, et souvent la pensée « qu'ils veulent exprimer nous échappe; enfin, la langue d'un « artiste, c'est, dit-on, *le pinceau*, et non *la parole* [1]. »

Mais nous savons aussi que

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.

Un grand artiste jugeant l'œuvre d'un maître ancien pourra créer des expressions nouvelles; il sera peut-être quelquefois incorrect, mais, à coup sûr, toujours intéressant; enfin, le Montpellier de 1867 n'a rien à envier à celui de 1677 : à Bourdon a succédé Cabanel.

Nous serions bien heureux d'entendre l'auteur de la *Mort de Moïse* et de la *Glorification de saint Louis* nous expliquer, devant le *Mariage de sainte Catherine* de Véronèse, ou devant les *Femmes d'Alger* de Delacroix, ou le *Petit Samuel* de Reynolds, les beautés de ces chefs-d'œuvre.

§ XIII

L'auteur de cette étude ne s'est pas dissimulé les difficultés de la tâche qu'il entreprenait et devant lesquelles il eût reculé s'il n'eût été soutenu par les bienveillants conseils de l'excellent conservateur du Musée de Montpellier [2], par les encouragements des parents et des amis d'Alfred Bruyas. — Nous serions trop heureux si nous avions contribué à faire connaître les trésors d'un des plus beaux Musées de France, ou plutôt à donner le désir de les connaître.

Entrons un instant dans la galerie Bruyas; il semble que nous la parcourons encore en compagnie de notre excellent ami, et que nous écrivons sous sa dictée.

[1] Ch. Bigot, *Officiel* du 15 février 1877.

[2] M. Michel, grand prix de Rome, élève de MM. Picot et Cabanel.

§ XIV

Le grand coloriste, assure Diderot, est celui qui sait prendre le ton de la nature et des objets bien éclairés. Les *Femmes d'Alger*, un des neuf tableaux de Delacroix que renferme la galerie Bruyas, sont bien l'œuvre d'un grand coloriste. On y trouve distribuées à ravir les *deux harmoniques* universelles qui lient et fondent les teintes. Tout le monde connaît le tableau du Luxembourg. — Celui de la galerie Bruyas en est la répétition, mais il lui est peut-être supérieur. La disposition, d'ailleurs, n'est pas la même. Par un prodige d'habileté, les contours des personnages n'ont pas été indiqués par le peintre, et, cependant, ils sortent de la toile. L'ensemble est blond, chaud, harmonieux. Les détails sont charmants. L'odalisque de gauche, vue de face, n'est certainement pas une Africaine. Elle n'est pas Grecque, car elle n'a pas la beauté sévère des femmes de cette race ; mais elle a la mollesse, la gracieuse langueur des femmes de l'Asie.

L'artiste, celui surtout qui a visité l'Orient, ne se lasse jamais d'admirer cette toile aux tons lumineux, aux clairs-obscurs fourmillant de détails pris sur nature, aux chairs d'un blond mordoré, qui semblent un reflet du soleil d'Orient.

Le *Daniel dans la fosse aux lions* est encore une œuvre magistrale. Delacroix a voulu étudier les rois du désert au fond des solitudes de l'Afrique, et ses lions dépassent en beauté ceux de Barye lui-même. Admirons encore le *Michel-Ange dans son atelier*. — Le grand artiste est assis sur un escabeau ; son attitude est celle de la méditation. De cette rêverie sortira peut-être un chef-d'œuvre. La tête est forte, énergique et intelligente. Delacroix était digne de peindre Michel-Ange.

§ XV

Un tableau de Delacroix qui ne le cède en rien aux précédents, c'est la fantasia de *Marocains*.

Pour Bruyas, Delacroix était le premier des peintres modernes.

Le culte allait chez lui jusqu'à l'adoration ; s'il l'a tant admiré, c'est qu'il trouvait qu'au prestige de la composition et de la couleur le grand artiste joignait, au plus haut degré, le sentiment et l'idée que ne peuvent jamais remplacer l'étrangeté des sujets, l'originalité ou le talent de l'exécution.

§ XVI

A côté de Delacroix, et presque sur la même ligne, Bruyas plaçait Barye, ce grand sculpteur qui « a eu le courage d'en appeler « de la routine à l'imitation de la nature [1] ». — Barye n'était pas seulement un grand sculpteur, c'était un aquarelliste remarquable. La plus belle aquarelle qu'il ait jamais faite se trouve à la galerie Bruyas. C'est le *Lion du Sénégal* en arrêt devant un serpent python.

Cette aquarelle, belle entre les belles et d'une dimension tout exceptionnelle, est une des plus terribles scènes zoologiques de Barye.

Bruyas avait voulu que toutes les épreuves de choix des principaux bronzes de Barye fussent placées dans sa galerie.

« Bien que de nombreuses épreuves de ces divers ouvrages si « justement fameux soient répandues dans le monde, disait-il, « j'ai dû en placer un certain nombre dans ma galerie, sous peine « de tronquer mon plan. Barye est l'un des plus illustres maîtres « de l'École française, il est unique dans son genre. » — Et comme ce conservateur intelligent était doublé d'un poëte, en présence du *Tigre vainqueur d'un crocodile,* il aimait à lire l'admirable description que Théophile Gautier en a faite dans son histoire du romantisme.

§ XVII

A côté de l'improvisation moderne, fougueuse, amie de la couleur et de l'imprévu, Bruyas a voulu placer l'étude froide et sévère de l'art antique. Tout se tient, tout se lie. L'École française

[1] Decamps, *Salon de* 1834.

moderne forme une chaîne dont l'auteur de l'*Enlèvement des Sabines* et celui du *Massacre de Scio* sont deux anneaux. L'un complète l'autre. David est représenté par une belle étude pour le *tableau du Sacre* et l'esquisse d'un sujet historique. Delacroix reproche à David « d'avoir formé des élèves qui passent leur vie à « répéter les mêmes formes, non pas imitées, mais calquées sur « l'antique. L'*Antinoüs*, la *Vénus*, le *Gladiateur* sont des types « qu'ils reproduisent, pour ainsi dire, les yeux fermés. Le moyen « d'atteindre le beau ne consiste pour eux que dans l'application « d'une recette. » Il est vrai que Ingres, représenté à la galerie par les études qui lui ont servi pour son fameux tableau de *Jésus devant les docteurs*, répond à Delacroix : « David a établi son « école sur les études les plus sévères, les plus pures de la nature « et de l'art antique. »

L'observateur impartial ne donne absolument raison ni à Delacroix ni à Ingres. Après avoir étudié, avec tout le soin et le respect qu'ils méritent, les chefs-d'œuvre de ces maîtres si différents, on arrive à prendre, dans chaque école, ce qu'elle offre de bon : on devient éclectique, et c'est peut-être la sagesse en peinture, aussi bien qu'en politique, en littérature et en philosophie.

§ XVIII

L'école réaliste pure est représentée à la galerie par dix des meilleurs tableaux du maître peintre d'Ornans.

Bruyas, qui avait été séduit par l'originalité, la hardiesse du talent encore très-peu apprécié du jeune peintre, l'encouragea beaucoup et l'appela à Montpellier, où il lui commanda douze tableaux. Devant ces toiles, on est bien forcé d'admirer l'ampleur du modelé, la solidité des plans, la vigueur et l'exactitude des tons, la consistance de la pâte exagérée et très-regrettable pour l'avenir de certains portraits [1].

[1] Courbet avait l'habitude d'écraser ses couleurs sur la toile même avec son couteau; de là les gerçures, les écaillements qui se produisent dans la plupart de ses portraits. Dans cinquante ans, beaucoup de ces toiles seront perdues, si l'on ne parvient pas à les réparer.

Ne reculant devant aucune vulgarité dans le choix de ses sujets, M. Courbet a voulu, avant tout, faire original, et souvent il a fait trivial.

« Que dire, par exemple, de ce morceau de matière puissamment « rendue qui provoqua tant d'exclamations au Salon de 1853 ? « Tout le monde connaît ces fameuses baigneuses, dont l'une « tourne, avec cynisme, le dos au spectateur. La vulgarité des « formes ne ferait rien, sans la vulgarité, l'inutilité de la pensée[1]. »

L'*Homme à la pipe* est superbe. Ses ennemis les plus acharnés le reconnaissent eux-mêmes. Rembrandt et Murillo n'ont peut-être jamais mieux fait. Cette figure langoureuse, béate et finassière de Franc-Comtois rêve et semble s'endormir dans les nuages de sa pipe.

La *Fileuse endormie* est également un de ses meilleurs tableaux et prouve, encore une fois, que Bruyas était réellement connaisseur.

Un peintre n'est jamais jugé impartialement de son temps.

Que n'a-t-on pas dit de Delacroix !... Que de reproches ne lui a-t-on pas adressés injustement ! L'avenir nous dira si le maître peintre d'Ornans n'a pas été jugé trop sévèrement ; mais ce qu'on reprochera toujours à la plupart de ses tableaux, c'est l'*inutilité de la pensée* et souvent la *trivialité des sujets*.

Nous ne demandons pas à voir partout des leçons de morale, mais nous désirons qu'une pensée se dégage de l'œuvre. Ainsi, après avoir contemplé le *Gâteau des Rois* de Greuze, cette perle de notre Musée, on est tenté de s'écrier comme Diderot, en 1775, devant la *Mère bien-aimée* du même peintre : « Comme ce tableau « peint pathétiquement le bonheur, le prix inestimable de la vie « de famille ! »

§ XIX

A côté des grandes toiles de Courbet, trois petits paysages de Corot attendent modestement que le connaisseur vienne les admirer. Écoutons Bruyas lui-même nous décrire un de ces petits chefs-

[1] A. Bruyas, *Documents intimes*.

d'œuvre : *Un effet de brouillard aux environs de Paris.* « Je « trouve dans cette toile le naturel voilé, l'impression favorite, « l'expression admirable du génie particulier à Corot. »

Corot disait un jour à Delacroix : « *Il faut aller un peu devant « soi et se livrer à ce qui viendra ;* c'est ainsi que je fais la plupart « du temps. Je n'admets pas qu'on puisse faire bien en se donnant « des peines infinies. — Titien, Raphaël et Rubens ont fait facile- « ment. »

Il peignait, en effet, facilement, le grand artiste ; trop facilement peut-être, car il faut le deviner, *sans trop regarder.* Il ne dessine pas toujours... il se contente souvent d'esquisser. Or, un croquis, quelque spirituel qu'il soit, n'est pas un tableau.

Corot charme toujours, mais il finit par être monotone.

Quoi qu'il en soit, on se souvient, on rêve de ces charmantes petites toiles, si peu prétentieuses.

§ XX

Les huit tableaux de Cabanel qui se trouvent à la galerie Bruyas ont été peints à Rome. Ils datent, par conséquent, de la jeunesse du grand artiste. Les œuvres de sa maturité sont certainement supérieures, mais déjà l'on pouvait prévoir un des maîtres de l'École française.

Delacroix disait en 1853 : « *M. Cabanel a beaucoup de senti- « ment.* » Cet éloge dispense des autres.

Le *Penseur* est un excellent morceau d'étude.

L'*Ange du soir* est rempli de charme et de poésie.

En admirant la *Velléda,* il semble qu'on retrouve la *Velléda* des *Martyrs.....*

« Elle était assise sur la bruyère. Sa parure annonçait le désordre « de son esprit. Un voile blanc jeté sur sa tête descendait jusqu'à « ses pieds. Dans ce singulier appareil, pâle, et les yeux fatigués « de pleurs, elle était encore d'une beauté frappante. »

Nous nous sentons mal à l'aise pour dire des tableaux de M. Cabanel tout le bien que nous en pensons : c'est le président honoraire de notre Société, arrivé au faîte de la célébrité et des honneurs.

§ XXI

Diaz est représenté par cinq tableaux.

Ce charmant artiste peint les femmes comme il peint les fleurs ; il a inventé des forêts remplies d'Amours, agrémentées de clairs-obscurs dont le secret se perdra peut-être avec lui.....

On contemple ces petites toiles avec le même charme que l'on écoute les mélodies de Hérold, d'Auber, de Schubert.

Le *Rendez-vous d'amour* est un Diaz de la première manière, composé avec soin, alors que les marchands de tableaux ne lui demandaient pas des Diaz par douzaines.

Ce petit tableau ne peut se décrire : c'est un rêve et un chant d'amour, un rayon de soleil et un éclat de rire.

Decamps est toujours sérieusement comique dans son observation.

Il n'est pas seulement observateur, il est finement moraliste ; il y a du Gavarni dans son talent. Quel drame spirituel que ce *Chemin de Toulon*, de la galerie Bruyas ! Le coupable marche en avant, les mains attachées derrière le dos. Il n'est pas triste ; il est plutôt sombre et pensif. Il s'est échappé et s'est fait reprendre ; mais il se demande s'il ne pourra pas s'échapper au détour du prochain bois.

Le brigadier et son fidèle Pandore ont bien l'air convaincu qui convient à leurs fonctions..... L'une des montures tourne la tête et regarde son maître avec mélancolie.....

§ XXII

La galerie possède seize tableaux de Tassaert.

Bruyas mettait cet artiste au premier rang de nos peintres modernes ; il avait pressenti son talent, l'avait encouragé et aidé de ses conseils.

Il disait de lui : « C'est le *Gilbert de la peinture* », et c'était vrai, car ce grand artiste a terminé sa carrière bien tristement.

C'était un talent maladif, aigri par le chagrin, mais un peintre de beaucoup de sentiment. Il avait peut-être l'exagération de l'expression.

Le *Retour de l'enfant prodigue* est une des bonnes toiles de la galerie Bruyas. La pauvre mère, amaigrie par la souffrance, remercie Dieu de lui avoir rendu son enfant. La jeune fille, encore vêtue de soie et de dentelles, se précipite aux genoux de celle qui ne peut pas lui refuser le pardon.....

Un autre tableau du même peintre, l'*Ariane*, est un petit Corrége ; mais cette Ariane est née sur les bords de la Seine.

Troyon est représenté par des *Vaches normandes* et par un *Abreuvoir* frais et calme... C'est tout simplement admirable.....

A côté de Troyon, Théodore Rousseau avec un de ses plus beaux paysages : *la Mare*, forêt de Fontainebleau.

Fromentin est représenté par une toile tout ensoleillée : *les Tentes de la Smala ;*

Isabey, par une de ses plus belles marines : *Une mer déchaînée sur les côtes de Bretagne ;*

Coignet, par un tableau rempli de charme et de vérité : *le Jeu.*

Peint avec esprit et vigueur, ce tableau est une des meilleures toiles de Coignet.

Jules Laurens, dont la réputation grandit chaque jour, est représenté par cinq tableaux [1].

Enfin citons rapidement, car le temps nous presse, Jollivet, Gleyre, Henner, Matet, Millet, dont l'*Offrande au dieu Pan* et la *Cuillerée de soupe* sont superbes ; Marilhat, Palizzi, Papety, dont le *Troupeau de l'Amour* est fort beau, mais rappelle trop une superbe composition de Guerchin [2] ; Bonnington, G. Doré, Paul Huet, Didier, Flandrin, Court, Benouville, Horace Vernet, Robert-Fleury, Raffet, Ricard, Devéria, Boulanger, Ary Scheffer, Jacques, Verdier, et n'oublions pas une étude superbe d'après nature de Géricault. Cette étude, *Bras et jambes*, lui a servi pour les cadavres du *Naufrage de la Méduse.*

Enfin, les études d'Ingres et celles de Gérard.

[1] M. Jules Laurens, que Bruyas aimait beaucoup, a lithographié presque tous les tableaux de sa galerie, et ces lithographies sont dignes des tableaux : c'est tout dire.

[2] *Diane surprise par Actéon* (Musée de Vienne).

§ XXIII

Cet aperçu rapide a permis, nous l'espérons, de comprendre l'importance de l'œuvre à laquelle, pendant vingt-cinq ans, Bruyas a consacré son intelligence et sa fortune, sans se laisser arrêter par aucun obstacle. Les tableaux qu'il a groupés avec tant d'art, tant d'intelligence, sont bien la manifestation artistique d'une époque. C'est un livre vivant où les artistes et les amateurs peuvent puiser des trésors de science.

Bruyas et ses intelligents prédécesseurs ont prouvé qu'il est possible de sortir de l'ornière, de ne pas tout attendre de l'État, auquel les villes demandent des musées comme elles réclament des chemins de fer.

L'industrie progresse chaque jour ; chaque jour la science fait des découvertes ; car tout se lie dans la vie des nations. Les beaux-arts suivent ce mouvement qui pousse le dix-neuvième siècle dans la voie du progrès et de la décentralisation.

Cette réunion des Sociétés savantes de la province, sous les voûtes de la vieille Sorbonne, en est une preuve éloquente.

Il faut que, dans quelques années, il n'y ait pas une ville de province privée de Musée ; quand bien même ce seraient *des Musées de copies*, si ces copies sont bien exécutées, si elles sont choisies avec intelligence, elles rendront des services, et elles feront connaître les chefs-d'œuvre.

D'ailleurs, ces Musées, à peine formés, s'enrichiront de donations spontanées !.....

L'exemple de la ville de Montpellier et de ses quatre bienfaiteurs sera certainement suivi, car les possesseurs de belles collections se rappelleront ces belles paroles de Bruyas que nous voudrions voir gravées en lettres d'or sur le socle de la statue qui lui sera élevée certainement par ses concitoyens reconnaissants :

« Les œuvres de génie appartiennent à la postérité et doivent « sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique. »

USQUIN,
Membre de la Société artistique de l'Hérault,
Chevalier de la Légion d'honneur.

X

DOMINIQUE FLORENTIN

SCULPTEUR DU SEIZIÈME SIÈCLE

L'un des chefs-d'œuvre de la Renaissance française est sans contredit le groupe des *Trois Grâces,* de Germain Pilon, conservé au Musée du Louvre. Ces trois statues, d'une attitude si noble et si aisée, sont placées sur un piédestal de forme triangulaire, qui contient sur chacune de ses faces des cartouches accompagnés d'Amours, de masques et de guirlandes[1]. Ce piédestal, qui s'adapte d'une manière heureuse au groupe qu'il supporte, a été sculpté en 1560 par un artiste que les comptes des bâtiments royaux, publiés par M. de Laborde, désignent sous le nom de Dominique Florentin. Les mêmes comptes nous apprennent que cet artiste avait fait le modèle du vase de cuivre porté par les Grâces, et destiné à renfermer le cœur de Henri II, et qu'il fut également chargé du modèle de la statue de ce prince, qui figure sur son tombeau à Saint-Denis[2]. Lorsque ces travaux lui furent confiés, Dominique Florentin était depuis longtemps fixé en France, où sa résidence habituelle avait été la ville de Troyes. Dans cette ville, la tradition associe son nom à celui de François Gentil, et attribue à l'un et à l'autre la plupart des statues qui en décorent les nombreuses et remarquables églises. Nous avons cru qu'il n'était pas sans intérêt d'étudier la personnalité d'un artiste qui fut, à la fin de sa carrière, le collaborateur de Germain Pilon, de rechercher la nature de son œuvre et de montrer son talent sous son aspect multiple.

[1] H. Barbet de Jouy, *Musée national du Louvre, description des sculptures du moyen âge, de la Renaissance...*, 1875, in-12, p. 75.

[2] Comte de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France,* 1850, in-8°, t. Ier, p. 495, 500, 513 et 533.

§ I

Il était d'origine italienne. Basan le fait naître à Florence en 1501; un autre biographe en 1506[1]. Au siècle dernier, Grosley avait voulu se procurer en Italie des renseignements sur sa personne. Son correspondant, l'abbé Niccolini, s'était adressé au savant Bottari, le commentateur de Vasari, qui n'avait pu lui donner aucune indication. « Je n'ai jamais entendu nommer, lui écrivait-il, Dominico Riconucci, ou Rinuccini, ou quelque autre du même nom qui ait été peintre ou sculpteur. Peut-être, ajoutait-il, quelque autre personne en aurait-elle connaissance; mais il serait difficile de trouver un homme qui en pareille matière fût plus compétent que moi[2]. » Bottari avait peut-être été égaré dans ses recherches par le nom de Riconucci ou Rinuccini, qui ne paraît pas avoir été la forme exacte du nom de famille de ce sculpteur, qui figure dans différents actes publics avec les variantes de Riconuri, Ricouvri, Recourre ou Ricombre[3]. D'ailleurs, comme un grand nombre d'artistes italiens, Dominique, qui signait d'ordinaire *Domenico Fiorentino*, ne fut pas connu sous le nom de sa famille, mais par son prénom et sous le surnom qu'il prit ou qui lui fut donné.

Si Grosley eût demandé à Bottari des renseignements sur Dominique Florentin ou sur Dominique del Barbiere, il les eût peut-être obtenus d'une manière complète, et de telle sorte qu'il ne resterait aucun doute sur le personnage qui paraît avoir été désigné sous ces deux noms. Vasari parle de Domenico del Barbiere comme du plus habile des stucateurs que le Rosso ait employés au château de Fontainebleau. Il existe au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale un certain nombre de gravures, d'après le Rosso, signées soit *Domenico del Barbier*, soit *Domenico del Barbier Fiorentino*, soit *Domenico Fiorentino*. Toutes ces gravures paraissant être de la même main, il est permis d'affirmer, comme Bartsch[4],

[1] *Biographie générale*, éd. Didot, 1855, in-8°, t. III, col. 450.
[2] Copie d'une lettre du 19 janvier 1763. Manuscrits de la Bibliothèque de Troyes, n° 2506, pièce 32.
[3] *Vie des peintres*, Tr. Leclanché, Tessier, 1839, in-8°, t. V, p. 83.
[4] Adam Bartsch, *le Peintre graveur*, Vienne, 1816, in-8°, t. XVI, p. 395.

comme Brulliot[1], comme Le Blanc[2], que nous sommes en présence d'un même graveur.

Ce graveur est-il le même personnage que le sculpteur? Il est permis de le croire avec Mariette[3], Siret[4] et M. Barbet de Jouy[5]. La plupart des estampes dont nous venons de parler reproduisent des tableaux ou des dessins du Rosso; elles en ont les traits énergiques et quelquefois contournés; mais il en est une d'un dessin plus fin et moins rigoureux, qui paraît être l'œuvre originale de *Domenico Fiorentino*. Elle représente le *martyre de saint Étienne* Tandis que la Trinité apparaît dans le ciel entr'ouvert, le saint, à genoux, levant les yeux vers elle, fléchit sous les coups des pierres qui le frappent. Sans nous arrêter à la disposition et aux détails de la composition, nous remarquons le double écusson que l'artiste a gravé sur le devant de la dalmatique du saint. Nous y reconnaissons la croix cantonnée de billettes des Choiseul, les lions de sable des Dinteville. Or, ce sont les noms de deux familles puissantes qui, au seizième siècle, ont joué un rôle dans l'histoire de Troyes. Nous savons en outre qu'en 1544 Dominique travaillait au château de Polisy, avec le Primatice, que ce château appartenait à François de Dinteville, évêque d'Auxerre, et que l'admirable carrelage en faïence italienne, daté de 1545, seul reste de la décoration artistique de cette résidence, porte les mêmes armes écartelées que la dalmatique de saint Étienne[6].

L'auteur des gravures a donc eu des relations avec les environs de Troyes; il en a eu avec Troyes. Il travailla longtemps à Fontainebleau avec le Rosso et le Primatice. Son nom figure dans les comptes des bâtiments de 1537 à 1550, soit avec la désignation de peintre, gagnant 20 sols par jour, soit avec celle d'imager, recevant 20 livres par mois. Dans le palais qu'il était appelé à décorer,

[1] *Dictionnaire des monogrammes*. Munich, 1832, 1re partie, in-4o, p. 193; 2e partie, p. 74.

[2] *Manuel de l'amateur d'estampes*. Jannet, 1850, t. I, p. 147.

[3] *Abecedario de P. J. Mariette*, publié par MM. de Chennevières et de Montaiglon. Paris, 1853, t. I, p. 61.

[4] *Dictionnaire historique des peintres*, 1866, 2e édition, p. 65.

[5] *Description des sculptures*, p. 75.

[6] *Portefeuille archéologique de la Champagne*. Bar-sur-Aube, 1861, in-folio, ch. IX, pl. III.

travaillaient avec lui de nombreux artistes originaires de Troyes : les peintres Jacques Cochin, Charles Colin, Nicolas Cordonnier, Nicolas Hallain, Nicolas Blampignon, Colin, François et Jean Pothier; les imagers Jacques, François, Antoine et Hubert Julyot [1]. Parmi ces artistes se distinguaient Jacques Julyot et Nicolas Cordonnier, qui recevaient, comme Dominique, 20 sols par jour, et Hubert Julyot, qui avait 17 livres par mois. Ces artistes entraînèrent-ils le Florentin à Troyes, ou bien avaient-ils été conduits par lui à Fontainebleau? Un manuscrit de la fin du dix-septième siècle nous dit qu'il était venu de bonne heure à Troyes, qu'il s'y était établi et marié, et qu'il y apprit son art [2]. Qu'il y ait appris son art, c'est douteux; qu'il y ait résidé avec sa femme, c'est certain. En 1541, il tient sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Jacques un enfant de Pierre Pothier, qui appartenait à la famille des peintres de ce nom. En 1548, il est inscrit sur les rôles des impositions de la ville avec ses deux gendres, Gabriel Favereau et Nicolas Hurant. Il jouit d'une grande notoriété; car, à la suite du nom de Hurant, on a mentionné qu'il était « gendre de maître Dominique, ymager ». Ce dernier loge dans le quartier de Belfroy, dans lequel est comprise la paroisse de Saint-Pantaléon, où la tradition veut qu'il ait demeuré. La tradition ne se trompe pas. La femme de Dominique était une des fidèles de cette église; elle y quêta le 12 novembre 1554 [3]; elle y quêtait dix ans plus tard, comme l'atteste l'extrait suivant des registres de la Fabrique : « Receu le dymanche, xviij^e jour de febvrier 1564, de la fame de Mre Dominique Florentin, pour l'euvre, la somme de xxiij s. II d. [4]. »

Dominique Florentin, qui à une certaine époque partagea son temps entre Fontainebleau et Troyes, semble donc bien être le même personnage que Dominique del Barbiere. Comme beaucoup d'artistes du seizième siècle, il était à la fois architecte, peintre,

[1] Pièces justificatives, § I.

[2] Manuscrit de la bibliothèque de Troyes, n° 2301, p. 35.

[3] Recepte de la queste de l'euvre des messes ordinaires et des reliques du busault, faite les dimanches et festes solennelles... du dimanche xij^e de novanbre, de l'euvre, par la femme de mestre Domynycle, xvj sous v deniers. *Archives de l'Aube*, 19, G. 13, fol. 3 v°.

[4] *Archives de l'Aube*, 19, G. 16, fol. 25 r°.

graveur, sculpteur, ou, comme on disait alors, tailleur d'images ou imager, et, dans sa vie errante, on peut comprendre qu'il ait été désigné sous des surnoms différents.

§ II

Le seizième siècle a été pour la ville de Troyes une époque de richesse et de grandeur artistique. Sa belle cathédrale s'achève; ses églises se reconstruisent. Peintres, sculpteurs, verriers, travaillent à l'envi pour les décorer. Après le terrible incendie qui détruit en 1524 le quartier le plus peuplé de la ville, on en relève les ruines avec une ardeur singulière, et l'on ouvre des rues dont la largeur et la beauté font l'admiration de l'ambassadeur vénitien Lippomano. « Elles sont si larges, si propres et si droites, disait-il, qu'on peut y admirer dans tous les sens les riches et beaux édifices publics et privés qu'elles renferment[1]. » Au milieu de ces travaux de reconstruction, des artistes tels que Dominique devaient être accueillis avec empressement, surtout lorsque, comme lui, ils apportaient des talents supérieurs et un art nouveau.

La ville de Troyes, située entre la Bourgogne et les Pays-Bas, avait longtemps ressenti l'influence de l'art flamand. Les architectes de ses édifices religieux étaient souvent originaires du Nord; sans remonter à Henry de Bruxelles, qui en 1380 construisit le jubé de la cathédrale, Martin Cambiche vient de Beauvais; il a pour gendre et pour successeur Jean de Soissons. Le tailleur d'images Nicolas Halins porte un nom analogue à celui d'un bourg de Flandre. Un autre se nomme Nicolas le Flamand. Des statues, des tableaux sur bois, des verrières portent la trace de l'influence de cet art, à la fois naïf et précis, où l'expression vraie l'emporte souvent sur l'élégance, sans exclure la grâce. Le jubé de Sainte-Madeleine, dont les dentelles rivalisent avec celles de Brou, paraît s'y rattacher, et le nom de son constructeur, Jean Gaide ou Gailde, dont on a essayé de faire un Italien en le transformant en Gualdo, semble appartenir au Nord plutôt qu'au Midi.

Les artistes qui travaillaient à Fontainebleau en rapportèrent

[1] *Relation des ambassadeurs vénitiens*, t. II, p. 291.

les règles et la pratique d'un art inspiré d'autres principes. Quelques-uns d'entre eux y avaient étudié les modèles antiques, que peut-être ils avaient été chercher en Italie. Hubert Julyot avait été choisi pour « vacquer aux reparemens et racoustremens des médailles, testes et corps de marbre antique, puis naguère apportés de Rome audit lieu de Fontainebleau [1]. » Des études ou des travaux de ce genre inspirèrent sans doute les détails et les figures imités de l'antique qu'on peut remarquer dans certaines de nos églises, notamment dans les bas-reliefs de Saint-Jean. Ce fut aussi dans l'architecture que se fit sentir l'influence italienne, depuis quelque temps prépondérante dans les édifices privés. Vers 1550, elle l'emporta définitivement, à Troyes, sur le gothique flamboyant, qui avait persisté dans la construction des édifices religieux. Dominique y contribua pour une part sérieuse.

Grosley, et d'autres qui l'ont répété après lui, ont attribué à Dominique et à Gentil les portails des églises Saint-Nicolas, Saint-Frobert, Saint-Nizier et Saint-André [2]. Peut-être cette dernière fut-elle l'œuvre de l'un d'eux, avec ses guirlandes de fleurs et de fruits, où Grosley voyait les attributs des jardiniers d'alentour, et qui paraissent imitées des décorations de la galerie de François Ier à Fontainebleau [3]. Mais les autres attributions sont manifestement erronées; le portail de Saint-Nicolas fut construit sur les plans de Gérard Faulchot; celui de Saint-Nizier fut achevé seulement en 1574; celui de Saint-Frobert date de 1621 [4]. De toutes les assertions de Grosley, une seule mérite une entière confiance : c'est celle qui attribue à Dominique le jubé de la collégiale de Saint-Étienne [5].

Une médiocre gravure du dernier siècle [6] nous permet d'appré-

[1] Comte de Laborde, *la Renaissance des Arts*, I, p. 418.

[2] *Éphémérides de P. J. Grosley*, éd. Patris Debreuil, 1811. in-8°, t. II, p. 194; Lance, *Dictionnaire des architectes français*, t. I, p. 225 et 305.

[3] Champollion et Pfnor, *Monographie du palais de Fontainebleau*. Morel, 1864, in-fol., planche LXXII et suiv.

[4] Courtalon, *Topographie historique de la ville et du diocèse de Troyes*, 1783, t. II, p. 202 et 247.

[5] Grosley dit qu'il a vu le marché passé avec Dominique pour la construction de ce jubé, ce qui ne l'empêche pas de l'attribuer à Dominique et à Gentil.

[6] Elle est due à la collaboration de l'ingénieur Musson et du peintre Cossard. *Ramponides*, p. 11. Elle a paru dans les *Éphémérides* de 1761.

cier les proportions de ce jubé, dont l'auteur des *Éphémérides* a parlé avec admiration. Il y trouvait rassemblé tout ce que les modèles de l'antiquité avaient de plus élégant, de plus noble, de plus exact pour l'architecture, de mieux distribué, de plus correct, de plus fini pour les ornements, les bas-reliefs et les statues. Il en exaltait jusqu'à la maçonnerie, dont les pierres avaient été jointes avec un tel soin que tout le jubé paraissait d'un seul bloc. Malheureusement, cette belle construction a été démolie pendant la Révolution, et il n'en reste qu'une colonne, à chapiteau corinthien, exposée aux intempéries de l'air dans la cour de Sainte-Madeleine, deux statues placées à Saint-Pantaléon et quatre bas-reliefs qui ont été transportés dans l'église de Bar-sur-Seine [1].

Les registres du chapitre de Saint-Étienne nous font assister aux pourparlers auxquels donna lieu la construction de ce jubé. Le 29 octobre 1549, les chanoines en font faire plusieurs *portraits* ou projets par « maistre Dominicque Florentino. » Quelque temps après, ils nomment une commission pour examiner l'un de ces portraits et le montrer « à gens à ce congnoissans. » Le 5 décembre, Dominique réclame une réponse; on convient, le 4 janvier, de lui offrir 800 livres; enfin, un contrat par-devant notaires, dont une minute existe aux archives de l'Aube, stipule que Me Dominique Recourre, dict Florentin, et son gendre, Gabriel Favereau, construiront un jubé en pierre de Tonnerre au lieu où existait un ancien jubé en bois, et que, moyennant la somme de 810 liv., ils le termineront dans un délai de deux ans, avec les statues et les bas-reliefs qu'indique le plan adopté. Un couturier, nommé Martin Ferjent, fut désigné comme caution; mais il ne se présenta pas immédiatement, et les chanoines décidèrent, le 14, que Dominique ne pourrait commencer les travaux sans avoir fourni la caution exigée [2].

Le plan fut modifié dans le cours de la construction. On trouva que le premier projet « n'était de grande excellence, » et, le 6 août 1550, le doyen mit sur le bureau un autre « pourtraict » que Dominique avait fait « pour embellir et enrichir le devant du

[1] Arnaud, *Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube*. Troyes, 1837, in-4°, p. 38.

[2] Pièces justificatives, § II.

jubé. » Il demandait cent livres de supplément; les chanoines furent d'avis d'en offrir quatre-vingts. Il faut considérer, en lisant ces prix, que l'argent, à cette époque, valait au moins dix fois plus qu'aujourd'hui, et que le chapitre fournissait à l'architecte, qu'on qualifiait de « maître masson, » la pierre, le sable et les autres matériaux.

La notoriété qu'avaient acquise Dominique et son gendre Favereau, comme architectes, est attestée par le choix que le chapitre de Saint-Pierre fit de ce dernier, en 1559, pour maître maçon de la cathédrale. Il succédait à Jean Bailly, gendre de Jean de Soissons, qui lui-même était gendre de Martin Cambiche. Ce ne fut pas seulement un changement de personne qui résulta de la nomination de Gabriel Favereau, ce fut un changement de style[1]. Qu'on lève les yeux vers la tour de la cathédrale : au-dessus de l'horloge, les contre-forts gothiques s'arrêtent brusquement, et la naissance des lignes plus droites qui s'élèvent vers le sommet marque le point où le gendre de Dominique a pris la direction des travaux de la cathédrale, qu'il devait conserver pendant dix-huit ans.

§ III

A la mort de François Ier, Dominique était sans rival à Troyes. Il était dans la maturité de l'âge, car deux de ses filles étaient mariées. Sa situation matérielle était prospère. Après Jacques Julyot le jeune[2], qui avait peut-être des ressources autres que celles de son art, il est, de tous les imagers, celui qui paye les impositions les plus élevées. En 1548, il est taxé à cent sols tournois[3]; en 1552, à

[1] Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, Didron, 1870, in-8°, p. 149.

[2] Jacques Julyot le jeune, 18 livres. *Archives municipales de Troyes*, F. 232, fol. 72 r°.

[3] Maistre Dominique Ricombre, ymager, cent sols tournois. *Archives municipales de Troyes*, F. 232, fol. xiiij r°. Cette imposition montait à 21,820 livres tournois, réparties sur environ trois mille cinq cents contribuables. Les plus imposés sont : Riglet, seigneur de Montgueux, avec huit vingt-cinq livres; le sieur de Trémilly, Pierre Pithou, qui paie cent livres; Nicolas Mauny, seigneur de Fontaines, six vingts livres. — La publication de l'un de ces rôles offrirait des renseignements précieux sur l'état des fortunes et des industries à Troyes à cette époque, ainsi que sur l'existence de plusieurs artistes.

douze livres[1], tandis que François Gentil paye soixante sols en 1548, et vingt-cinq en 1552; Genet Collet, vingt-six et vingt sols; Christophe Molu, seize sols en 1552. A cette époque, Hubert Julyot seul se rapproche de Dominique avec une cote de six livres. La supériorité de sa situation matérielle, qu'attestent ces chiffres, indique l'importance des travaux qui lui sont confiés et la réputation dont il jouit.

Aussi lorsque, en 1548, le roi Henri II et Catherine de Médicis furent sur le point de faire leur entrée dans la ville de Troyes, c'est à Dominique que s'adressa l'échevinage pour organiser les préparatifs de sa réception. L'acte suivant l'atteste :

« Le deuxième jour d'avril, l'an mil cinq cens quarante-huit,
« en la chambre de l'eschevinage de Troyes,

« Cedit jour a esté convenu à maistre Dominique Florentin,
« ymageur et painctre, demeurant à Troyes, de conduyre et soy
« donner garde et besongner en tout et partout des affaires et
« triumphes de l'entrée du Roy et de la Reyne quy se fera de brief
« audit Troyes, moyennant de dix escuz soleil, qui luy seront payez
« pour et durant quinze jours entiers, à compter du jour de demain,
« si tant l'affaire dure[2]..... »

Aucun choix ne pouvait être plus heureux. « Ymageur et painctre, » comme le désigne l'acte de l'échevinage, Dominique avait rapporté d'Italie les secrets de l'art décoratif, que ce beau pays a conservés en partie. Nul mieux que lui ne pouvait faire les portraits des arcs de triomphe, des échafauds, des « singularités » dont l'entrée du Roi et de la Reine fut l'occasion. Dans cette tâche, il devait avoir pour collaborateurs quelques-uns des artistes qui avaient travaillé avec lui à Fontainebleau : François Pothier, Nicolas Cordonnier, Charles Colin, Jacques Cochin; il devait aussi y rencontrer celui que la postérité a associé d'une manière étroite à sa personne, François Gentil[3].

[1] Maistre Dominique, tailleur d'images, douze livres t. *Archives municipales de Troyes*, F. 233, fol. XIX r°. Cette imposition est de 24,650 livres. Un des artistes, qui y figure avec une cote élevée, est Jehan Pothier, peintre, qui paie 9 liv. t.

[2] *Archives municipales*, ancien fonds, carton 55, pièce 8. Voir pièces justificatives, § III.

[3] *Archives municipales*, K. 8.

Il est impossible de parler de Gentil sans dire un mot de son légendaire accord avec Dominique, que jusqu'ici aucune preuve authentique n'a confirmé, pour une œuvre d'art déterminée. Ce que nous pouvons établir, d'après des documents inédits, c'est que les contemporains ne paraissent pas avoir tenu en égale estime le talent de ces deux artistes. Les comptes de l'entrée de Henri II nous en fournissent la preuve. Une quittance du 2 mai 1548 indique que Dominique, qui est toujours qualifié de maître, est payé à raison de « trente solz par jour [1], » tandis que nous lisons dans un compte que François Gentil a vacqué à certains ouvrages au prix de « quinze solz par jour [2]. » Ces prix supérieurs se maintiennent pendant la durée de la résidence de ces deux sculpteurs à Troyes; ils étaient les mêmes en 1564. Il serait peut-être exagéré d'en conclure pour Gentil une infériorité de talent proportionnelle à la différence des salaires. Dominique était à la fois architecte, graveur, peintre, imager; il avait des connaissances multiples, une science des traditions d'école que Gentil n'avait peut-être pas, mais qui pouvaient être compensées par des qualités propres et inimitables. Celui-ci, dans tous les cas, paraît être au-dessus non-seulement des artisans, menuisiers ou autres qui touchent de cinq à sept sols six deniers [3], mais de la plupart des artistes ses contemporains; le prix de ses journées est supérieur à celui que reçoivent Nicolas Cordonnier, Pierre Pothier, Jacques Cochin, Charles Colin [4]; nous ne parlons pas des Julyot, pour lesquels les moyens de comparaison nous manquent. Enfin, si Dominique fut choisi pour faire le modèle du don que la ville devait offrir au Roi, moyennant neuf livres tournois [5], Gentil fut chargé du modèle du présent destiné à la Reine, au prix convenu de cent dix sous [6].

[1] Pièces justificatives, § III.

[2] A Françoys Gentilz, la somme de quarante-cinq solz tournois pour trois jours qu'il a vacqué aus dictz ouvrages, qui est faict de quinze solz tournois pour chacun jour, et pour ce ici, xv s. t. *Archives municipales*, K. 8.

[3] Les menuisiers ont 10 s., 7 s. 6 d. et 5 s.; les couvreurs, 5 s. *Archives municipales*, K. 8.

[4] Les trois premiers touchent 10 s. t. par jour; Charles Colin seulement 7 s. 6 d. *Archives municipales*, K. 8.

[5] Pièces justificatives, § III, 4.

[6] Est ordonné à hon. homme Jehan le Tartrier, commis au payement des affaires de l'entrée du Roy et de la Reyne, payer à François Gentilz, tailleur d'ymaiges,

Au seizième siècle, quand les orfèvres ne sont pas des artistes, c'est aux sculpteurs qu'ils s'adressent pour avoir des modèles. En 1548, les modèles de Dominique et de Gentil furent exécutés en argent par l'orfèvre Henriet Boulanger[1]. Ils avaient été sculptés en bois, rehaussés de peinture, argentés et dorés[2]; on les conservait avec soin, et comme le modèle du présent fait au Roi en 1564 avait été « gasté et pillé » dans les ateliers de l'orfèvre, le peintre Nicolas Pothier fut chargé de le repeindre[3]. Quelquefois, le temps manquait pour terminer l'œuvre d'art en métal précieux, et, dans ce cas, c'était le modèle en bois, argenté avec soin, que l'on présentait au souverain, afin de lui faire prendre patience.

L'entrée des souverains donnait à Dominique des travaux moins minutieux que les modèles d'orfèvrerie. Il faut lire les relations des entrées des princes de la maison de Valois dans différentes villes, et regarder les gravures qui les accompagnent, pour comprendre le luxe des arcs de triomphe et des décorations de tous genres qu'on élevait dans ces occasions. A Troyes, en 1548, sous les ordres de Dominique, se dressent des fontaines ornées de statues, des estrades ou échafauds, des effigies de personnages fabuleux, comme Hector et Atlas. Ces images, qui ont servi pour la plupart dans des circonstances semblables, sont retirées des magasins de la ville, et comme elles ont besoin de réparations, c'est à des artistes tels que François Gentil qu'on s'adresse pour les faire. Il remet la tête d'Hector et sa hache; il « racoustre » ses doigts, il pose des ailes à l'Ange de l'Annonciade, qui s'élève sur la porte de Belfroi[4]. Ces fêtes présentent un singulier mélange de magnificence et de puérilité; et l'on aura une idée des spectacles plaisants qu'on présentait aux yeux du roi de France, en apprenant qu'on avait fabriqué trois mannequins

demeurant à Troyes, la somme de cent dix solz t., d'accord fait avec luy pour une modelle de boys estoffé de présent et don que l'on doit faire en argent à la Reyne, à sa nouvelle et joyeuse entrée à Troyes... Fait en la chambre de l'échevinage, ce xiij^e jour de l'an mil V^cxlviij. *Archives municipales*, AA. 44.

[1] *Archives municipales de Troyes*, ancien fonds, carton 55, pièce 28.

[2] A Gérard Verrey et Nicolas Pothier, peintres, 7 liv. 10 s., pour avoir painct et dorey d'or et d'argent la modelle du présent que l'on entend faire à la Reyne. *Archives municipales*, K. 8.

[3] *Archives municipales*, nouveau fonds, série AA, carton 44.

[4] *Archives municipales*, ancien fonds, carton 55, pièce 32.

de bois pour représenter ses enfants ; que, pour rendre l'illusion plus complète, on les avait habillés, et qu'on avait posé sur la tête de ses deux filles des chevelures dont la location avait coûté cinq sols tournois [1].

L'entrée de Charles IX fut célébrée avec plus de solennité par la ville de Troyes que celle de Henri II. C'est encore Dominique qui fut chargé de l'organisation générale des fêtes auxquelles elle donna lieu. Moyennant la somme de 90 livres tournois, il s'engagea à faire « tous les portraits et ordonnances » qu'elle nécessiterait ; il eut « la charge et superintendance sur tous les ouvriers et ouvrages, et le regard sur les menuisiers, painctres, ymagers et autres, qu'il devait conduire bien et dument [2]. » Le marché qu'il signa avec l'échevinage est du 18 novembre 1563, et avant l'arrivée du Roi, qui n'eut lieu que le 23 mars suivant, il put préparer ses plans et les faire exécuter. Tous ses débours lui sont payés en sus. Il touche une indemnité « pour le deviz des échaffaulx, figures et autres singularités », qu'il dresse avec le charpentier Jean Peschat et l'imager François Dauge ; il reçoit 40 sols tournois pour l'achat de sept mains de grand papier, afin de faire des patrons. Quatre ateliers, où travaillaient des peintres, des menuisiers, des tailleurs d'images, sont installés en ville ; ils sont éclairés le soir aux frais de l'échevinage [3]. Les Archives municipales renferment le cahier où furent inscrits les journées et les comptes des imagers. Nous y trouvons Genet Colletz et Edme Huot, qui gagnent 12 et 10 sols, et François Gentil, qui reçoit 25 sols pour ses journées et celles de son fils [4]. Edme Huot travaillait avec Dominique. Les préparatifs continuèrent tout l'hiver ; jamais on n'avait élevé autant d'échafauds et d'arcs de triomphe. Ils étaient construits en charpente, couverts de toiles peintes, ornés de guirlandes et décorés de statues. Sur l'un de ces arcs de triomphe [5] se dresse l'effigie de saint Louis,

[1] *Archives municipales de Troyes*, AA. 44. Mémoire de Martin Fergent, couturier. C'est, on se le rappelle, celui qui fut caution de Dominique.

[2] Pièces justificatives, § III.

[3] *Archives municipales*, K. 9.

[4] Carnet des journées des imagers, *Archives municipales*, AA. 44, 2e liasse.

[5] *Archives municipales*, Ord. de payement du 21 avril 1564.

accompagnée de deux Vertus. C'est Gentil qui les a faites et posées. L'arc de triomphe de l'Hôtel de ville est décoré de pyramides et de tableaux. Dominique dirige tout ; il donne aux peintres « l'ordonnance » des peintures qu'ils doivent exécuter ; il réclame au receveur de la ville des toiles, — on dit alors des linceuls, — pour revêtir les effigies et pour faire les épitaphes ; il sert d'intermédiaire entre l'échevinage et les ouvriers. Il a reçu trois douzaines de draps ; il en a placé au beffroy, au marché au blé, à la porte de l'évêché ; sur les uns sont des peintures, sur les autres des inscriptions ; maître François, l'imager, en a employé cinq pièces ; lui-même en a pris deux pour deux figures qu'il a faites. Il en demande encore huit[1]. Il se multiplie, et, comme les ouvriers ne peuvent exécuter entièrement ses plans, il est forcé de travailler avec eux, quoique son marché ne l'y oblige pas[2].

Le séjour de Charles IX se prolongea. De concert avec Gentil, Dominique décora des bateaux sur lesquels le Roi et sa cour se promènèrent sur l'eau ; il construisit, dans le jardin de l'ancien palais des comtes de Champagne, « un fort de terre et gazon fossoyé tout à l'alentour », qui fut assailli et défendu avec « artifices de feu, comme fusées, grenades et aultres, » pour « donner passe-temps et plaisir au Roy[3]. » Les plus grands artistes de ce temps ne dédaignaient pas de se faire organisateurs et décorateurs de fêtes. Les œuvres brillantes, et malheureusement éphémères, qu'ils élevaient dans ces occasions, les mettaient à même de déployer dans un court espace de temps leurs qualités nombreuses, et de manifester à leur aise toutes les ressources de leur imagination et de leur science.

§ IV

L'acte de la municipalité de Troyes qui charge Dominique des préparatifs de l'entrée du roi Henri II lui donne le titre de peintre. Il est désigné avec la même qualification dans quelques-uns des

[1] *Archives municipales*, anc. fonds, carton 55, pièce 71.
[2] *Archives municipales*, carton 55, pièce 75. Pièces justificatives, § III.
[3] *Archives municipales*, registre K 9.

comptes des bâtiments de Fontainebleau, de 1537 à 1550. Il est probable que la plupart des gravures qu'il a signées ont été exécutées dans la première partie de sa carrière. Vasari dit que parmi les nombreux stucateurs qu'employa le Rosso à Fontainebleau était Dominico del Barbiere, « grand dessinateur et le plus habile de tous. » Ses œuvres, ajoute Vasari, « ont été gravées et peuvent être mises au nombre des plus estimables[1]. »

Le cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale contient seize gravures signées par cet artiste, parmi lesquelles figure une série de huit cartouches et dessins d'ornement. La plupart de ces estampes ont été décrites par Adam Bartsch dans son grand ouvrage intitulé le *Peintre graveur*. Sans entrer dans l'indication détaillée que nous en donnons aux pièces justificatives, nous signalerons deux groupes de saints, d'après le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et cinq sujets, d'après le Rosso. Ce sont des sujets mythologiques, comme *Amphiaraus s'engloutissant dans sa fuite*, comme *Vénus et Mars*, comme la *Gloire*; ce sont aussi des sujets d'études, comme *Deux hommes écorchés accompagnés de squelettes*. L'une des gravures de la collection n'a pas été décrite par Bartsch; elle représente une femme debout, sans doute Cléopâtre, tenant un serpent de la main droite, ayant à ses pieds un sarcophage. C'est une composition d'un cachet antique et large. La *Lapidation de saint Étienne* se distingue par des qualités différentes, dont Bartsch a fait l'éloge. « Cette pièce, qui est gravée au burin, dit-il, donne un bon témoignage du mérite de notre artiste, comme dessinateur et comme graveur[2]. »

M. Jules Renouvier, en parlant des pièces gravées d'après le Rosso, a dit qu'on y trouvait le dessin strapassé et la musculature étalée du maître Roux de Roux. « Son travail de gravure, dit-il en parlant de Dominique, a trop de roideur et de solidité, surtout dans les vêtements, mais il est nerveux, fin et remarquable par ses effets

[1] Trad. Léclanché, t. V, p. 83.

[2] Adam Bartsch, *le Peintre graveur*. Vienne, 1816, t. XVI, p. 355. Peut-être cette gravure a-t-elle été le modèle du vitrail de la collégiale de Saint-Étienne, exécuté par Macadré, et représentant le martyre de ce Saint. Voir *Éphémérides*, t. II, p. 209.

de lumière et d'ombre. La *Gloire, Cléopâtre,* montrent la grâce de l'école, un peu trop forte en gigues. Il travaillait particulièrement aux stucs de Fontainebleau; aussi excella-t-il dans les ornements. M. Robert Dumesnil a retrouvé de lui une suite de panneaux spirituellement composés et fort habilement gravés, qui ont été copiés par Ducerceau [1]. »

Les huit gravures d'ornement qui lui sont attribuées dans le recueil du cabinet des estampes méritent ces éloges; elles se composent surtout d'arabesques dans le goût italien. Ornemaniste, Dominique l'a été toute sa vie, soit comme stucateur, sous les ordres du Rosso et du Primatice, soit comme sculpteur; et l'une de ses dernières œuvres sera le piédestal des *Trois Grâces* de Germain Pilon, qui excitait l'admiration des connaisseurs du dix-septième siècle [2].

Plusieurs auteurs, tels que Brulliot et le Blanc citent des estampes de Dominique Florentin, que Bartsch n'a point connues et que la Bibliothèque Nationale ne possède point. Tel est le *Festin donné par Alexandre à ses soldats après la bataille de Persépolis,* d'après le Primatice, et la *Madeleine pénitente,* d'après le Titien. Le Blanc cite aussi une planche intitulée le *Repos de la Sainte Famille,* qui paraît être une œuvre originale. Il ajoute que toutes ces estampes sont rares [3]; nous l'avons éprouvé nous-même, en les recherchant chez les marchands les plus accrédités de Paris.

Les dessins de Dominique sont encore plus difficiles à trouver. Mariette, au siècle dernier, avait pu les apprécier. « J'ai vu de ces dessins, dit-il, qui m'ont laissé une fort bonne idée de son talent et qui m'ont fait connaître que ce n'est pas le gracieux qu'il faut chercher dans ses ouvrages. Il avait vu le Rosso et s'était formé sur sa manière; aussi il ne pouvait manquer de mettre du sauvage dans sa science. C'est dommage, car il avait du goût et du génie; le dessin que je cite en est une preuve : il est riche de composition. Il a été vendu à la vente de Jullienne, et s'il n'avait pas été aussi fruste

[1] Jules Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs,* 1853, in-4°, p. 187-188.

[2] Germain Brice, *Nouvelle description de la ville de Paris,* 8e édition, 1725, in-12, t. II, p. 290.

[3] *Manuel de l'amateur d'estampes,* t. I, p. 149.

qu'il était, je ne l'aurais pas laissé échapper. » Ce dessin, fait à la plume et rehaussé de blanc, par Domenico Fiorentino, avait été vendu 49 livres. Il est probable qu'il appartenait à l'époque où Dominique gravait les œuvres du Rosso et s'était assimilé la manière du maître. Plus tard, peut-être sous l'influence du Primatice, il se serait sans nul doute dépouillé du sauvage et du fruste que signale Mariette, et dont on ne retrouve point de traces dans sa gravure de *Saint Étienne* et dans celles des œuvres de sculpture qu'on peut lui attribuer avec certitude. Ce talent, fougueux dans ses premières manifestations, avait pu s'assouplir et s'affiner avec l'âge.

La ville de Troyes ne renferme pas de tableaux qui puissent lui être attribués [1] et dont la mention ait été consignée dans des documents d'archives. Cependant, Grosley nous dit que, sur plusieurs vitraux de Saint-Pantaléon, les peintres verriers Macadré et Ludereau avaient exécuté des batailles, avec autant de force que de correction, sur des dessins de Dominique. Peut-être le beau vitrail de la chapelle de saint Jacques était-il du nombre, d'autant plus que, conformément aux dires de l'auteur des *Éphémérides*, il n'est pas placé dans un jour convenable [2]. Il représente une bataille d'une composition savante et noble, exécutée, comme le disait Grosley, avec autant de force que de correction. Au centre, saint Jacques, monté sur un cheval blanc, tenant d'une main un étendard décoré d'une croix et semé de coquilles, tenant de l'autre une épée, chasse devant lui les Sarrazins terrifiés et cherchant un refuge dans une ville forte dont les portes s'ouvrent pour les recevoir. L'allure du cheval, dont l'encolure fine et fière rappelle celle des chevaux du Parthénon, l'attitude superbe du Saint, les mouvements justes des assaillants, l'ampleur de la composition, qui se prolonge en perspective depuis les mourants de grandeur naturelle étendus au premier plan jusqu'aux horizons montagneux que l'on aperçoit

[1] Grosley parle bien de rétables de Saint-Jean, de la cathédrale et des Jacobins, que la tradition attribue à Dominique et à Gentil. *Ephémérides*, éd. Patris Debreuil, t. II, p. 253. — M. Gréau possède deux volets d'un beau rétable daté de 1550. Sur la mitre d'un personnage on peut distinguer les deux lettres G D. On pourrait y voir avec plus de vraisemblance les initiales du sculpteur et peintre Gérard Dauge que celles de Dominique et Gentil. Ces deux volets représentent dans leur partie interne la *Visitation* et la *Purification*.

[2] *Ephémérides de P. J. Grosley*, éd. Patris Debreuil, t. II, p. 245.

entre les tentes des chrétiens et la cité des Sarrazins, les qualités de l'ensemble, la richesse de certains détails, tout concourt à faire attribuer le dessin de cette belle verrière à un artiste d'un talent supérieur. Sans ajouter une foi sans réserve à la tradition de Grosley, n'est-il pas permis de supposer que cet artiste fut Dominique ?

§ V

La gravure et la peinture ne furent, chez Dominique, que des occupations accessoires ; l'art auquel il se livra d'une manière constante et qui lui valut sa renommée, c'est la sculpture. Il excellait à travailler sous toutes leurs formes la pierre et le plâtre. Sous les ordres du Rosso et du Primatice, il exécute à Fontainebleau de nombreux ouvrages en stuc. Il est même mosaïste, car c'est à coup sûr en mosaïque qu'il compose « vingt-deux tableaux, façon de grotesques, dedans les compartiments faits de pierres cristallines, dedans lesquels il y a des masques faits de petits cailloux de diverses couleurs. » Il est aidé dans cette tâche par un autre imager, nommé Jean le Roux dit Picart, qui fabrique avec lui, de la même manière, « la figure d'un chien, en façon de grotesque. » Aucune partie de l'art ne paraît lui avoir été étrangère.

Il sculptait le bois comme la pierre. En 1560, il fait neuf figures de bois, représentant des dieux et des déesses, tels que Mercure et Pallas, pour orner une salle de treillage qui venait d'être construite dans le jardin de la Reine à Fontainebleau. Les divers travaux qu'il y exécuta en même temps que Germain Pilon lui furent payés 225 livres [1].

Dominique, dessinateur émérite, devait réussir particulièrement dans les bas-reliefs. Les quatre bas-reliefs qui ornaient le jubé de Saint-Étienne sont aujourd'hui à Bar-sur-Seine, dont ils décorent l'église. Ils se distinguent par une composition savante et sage, et une exécution nette sans minutie. On y sent la main d'un homme qui a étudié les maîtres italiens. La ville, qui se profile à l'horizon

[1] Comte de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, p. 421 et 490.

dans le bas-relief de l'Arrestation du Saint, a les dômes et les campanilles d'une cité toscane. Dans un autre, où le Saint prêche, sur le premier plan, on aperçoit un portique d'architecture romane. Le *Martyre de saint Étienne* est d'une bonne ordonnance, sans confusion et sans exagération. Les mouvements de ceux qui lancent des pierres sont justes et bien étudiés. Ces précieux bas-reliefs ont été rehaussés de peinture ; le ciel est bleu, les terrains bruns, les bordures des manteaux et les nimbes sont dorés. Dominique s'est sans doute conformé à l'usage du temps, où d'ordinaire le peintre était appelé à compléter l'œuvre du sculpteur.

Quelques-uns des caractères de ces bas-reliefs se retrouvent sur les petits sujets qui ornent la belle cheminée donnée, en 1848, au Musée de Troyes par un des propriétaires de l'ancien hôtel de Chapelaines. Peut-être pourrait-on l'attribuer à Dominique, ainsi que le beau retable de la chapelle saint Jacques, à Saint-Pantaléon ? Malheureusement, ces belles œuvres ne sont pas signées, selon l'usage du temps, et les documents qui en attesteraient l'origine nous font défaut. Malheureusement aussi, beaucoup d'œuvres que la tradition attribue à Dominique ont disparu. Une liste, qui remonte à la fin du dix-septième siècle, et que nous avons publiée [1], en indique un grand nombre, particulièrement à Saint-Pantaléon, aux Jacobins, à Saint-Étienne et à Saint-Pierre. Parmi ces œuvres à jamais perdues, il faut citer une statue de saint Dominique, « dont la robe et le manteau semblaient emportés par le vent », et qui passait, au dix-huitième siècle, pour une « fort belle pièce ».

Parmi les statues du seizième siècle qui existent encore, il en est deux qu'on peut attribuer avec une certitude complète au Florentin. Ce sont les statues de la *Foi* et de la *Charité*, qui proviennent du jubé de Saint-Étienne, et qui se trouvent aujourd'hui dans le chœur de l'église Saint-Pantaléon. La Foi lève la tête vers le ciel, tenant un calice à la main ; la Charité porte un enfant sur son bras, tandis qu'elle tient de la main droite un autre enfant et qu'un troisième s'abrite à ses pieds. La taille élancée de ces deux femmes, leur tête petite et fine, leur col allongé, la noblesse de leur atti-

[1] *Notes sur Dominique et Gentil. Annuaire de l'Aube pour* 1876, p. 145, et tirage à part, p. 11.

tude, l'élégance des draperies sont des signes caractéristiques de l'école à laquelle appartenait Dominique. Ces deux statues sont exécutées avec une aisance qui dénote un homme maître de son art.

L'église Saint-Pantaléon, sur la paroisse de laquelle habita longtemps Dominique, renferme, par un heureux hasard, la plupart des œuvres encore existantes à Troyes qu'on peut lui attribuer. Elle a conservé quelques-unes de celles qu'il lui avait destinées; elle a reçu, après la Révolution, plusieurs de ses statues provenant de diverses églises, telles que la *Foi* et la *Charité* du jubé de Saint-Étienne, et la *Rencontre sous la porte dorée*, qu'on remarquait dans la même collégiale. *Saint Joachim* et *Sainte Anne*, qui ont excité assez mal à propos la verve de Grosley, me paraissent sortir du même ciseau que les deux Vertus théologales du jubé. Les caractères d'élégance sont analogues, et l'attribution paraîtra d'autant plus vraisemblable que l'on sait que ce groupe a été exécuté aux frais d'un chanoine mort en 1544 [1].

La petite église de Saint-Pantaléon est un véritable musée. Sur des supports de la Renaissance ou remontant aux derniers temps du gothique, se dressent vingt statues, presque toutes remarquables, appartenant aux diverses écoles qui ont fleuri à Troyes pendant le seizième siècle. Ici, nous trouvons l'imitation exacte des types et des costumes de l'époque, avec certains traits de physionomie et de configuration qui révèlent l'influence flamande; là, un sentiment juste de la nature, où l'expression est rendue sans effort, et qui est peut-être le caractère d'un art local dont Gentil aurait été le représentant le plus éminent. Au milieu de ces diverses productions, les statues de Dominique se reconnaissent par un style plus élancé et par le caractère classique, ou, si l'on veut, antique, des costumes. La plupart des autres statues, soit de celles qu'on peut assigner à des artistes jusqu'ici inconnus, inspirés de l'influence flamande, soit de celles qu'on pourrait dire sorties de l'école troyenne, portent le costume caractéristique de leur époque. Les saintes, par exemple, ont la robe tailladée et le corsage échancré du règne de François Ier; les saints ont tantôt la cuirasse et le casque, tantôt le pourpoint à crevés et les bottes flexibles. Mais il en

[1] Arnaud, *Voyage archéologique*, p. 38.

est d'autres dont les vêtements sont étrangers aux modes contemporains et se prêtent à merveille, par leur simplicité, aux dispositions savantes et justes des plis. Comme Michel-Ange, comme Raphaël, comme les maîtres italiens, qu'il avait étudiés et suivis, Dominique allait demander ses inspirations à une sorte d'idéal antique, où les formes n'étaient accompagnées que de vêtements simples, destinés à en faire ressortir les beautés et à concourir à l'effet, sans attirer d'une manière particulière l'attention. Telles sont les longues robes de la Foi et de la Charité ; telles sont les tuniques de plusieurs saints, comme le *Saint Jean-Baptiste*, qui se trouve dans le chœur. Ces saints ont pour la plupart les jambes nues ; ils portent les cheveux longs et la barbe entière. Les mêmes caractères se retrouvent dans la belle statue de saint Jacques qu'on peut admirer à l'entrée de la nef. Il est assis, dans une attitude qui rappelle avec moins de force et de style, mais avec non moins d'aisance, le célèbre *Julien de Médicis* de Michel-Ange. Il tient à sa main le bâton de pèlerin ; sur son dos est attaché un chapeau de large paille tressée ; à ses pieds sont fixées des sandales antiques ; sa tunique flottante et longue est retenue par une ceinture, dont l'ornement central imite une plaque de métal sur laquelle seraient ciselés en relief des personnages mythologiques. L'habileté et le soin avec lesquels sont terminés ces détails nous feraient reconnaître un sculpteur habile à exécuter des modèles d'orfévrerie, même si les autres qualités de cette statue ne confirmaient point la tradition de Grosley, qui attribue cette œuvre à Dominique.

Le même auteur ajoute que le sculpteur florentin se serait représenté sous les traits de saint Jacques. Cette œuvre aurait, dans ce cas, pour nous un double intérêt. Elle nous donnerait un portrait du statuaire qui serait digne de son talent. La chevelure du Saint, divisée par le milieu, est assez longue ; il porte la barbe entière ; les traits sont réguliers et nobles. La ride qui sillonne son front et la lassitude empreinte sur sa physionomie semblent indiquer que le modèle était dans une période déjà avancée de sa carrière.

Cette statue a toujours été à Saint-Pantaléon ; mais elle était placée, avant la Révolution, dans la chapelle de saint Jacques. Éclairée par le beau vitrail dont nous avons parlé, cette petite et étroite chapelle est garnie de deux retables du seizième siècle,

dont l'un est un véritable chef-d'œuvre. Toutes les richesses de l'école de Fontainebleau y ont été prodiguées; ses étages, ornés de bas-reliefs, de festons, de cartouches, s'élèvent jusqu'à la voûte, dont le réseau d'arcs enchevêtrés est orné des culs-de-lampe les plus fins et les plus variés. S'il faut en croire une tradition rapportée par Grosley, Duhalle et Courtalon, ce serait au pied de ces merveilles artistiques, non loin de la statue qui reproduirait ses traits, en face de la verrière peinte d'après ses dessins, que Dominique aurait été enseveli. Une dalle, sur laquelle deux ciseaux en deux pals étaient creusés en sautoir, aurait marqué l'emplacement de sa tombe; et ce n'est pas sans une certaine émotion que nous avons remarqué, en face de la chapelle même, une dalle qui répond à la description de ces auteurs, mais dont la vue nous a surpris, parce que Grosley avait affirmé qu'on ne la voyait plus de son temps.

Il serait, cependant, difficile d'affirmer que Dominique a été enseveli à Saint-Pantaléon, dont il a été le paroissien pendant au moins vingt ans; les registres des naissances et des décès n'existent plus pour cette paroisse à cette époque. Les registres de la fabrique contiennent d'ordinaire les noms des personnes décédées dans l'année, parce qu'ils renferment les recettes provenant des services funéraires; mais, par une fatalité que rencontrent les chercheurs, ces registres manquent de 1565 à 1576, et c'est entre ces deux dates qu'il faut placer la mort de Dominique, dont la naissance remonte aux premières années du siècle. La dernière mention de la présence de Dominique à Troyes est de 1564. En 1565, nous le trouvons à Paris, où il fait le modèle de la statue de Henri II. Faut-il en conclure, comme le dit l'auteur inconnu d'un manuscrit conservé à la bibliothèque de Troyes, « qu'il se retira à Paris, où il bastit le Louvre? [1] » Rien ne nous autorise à penser qu'il y soit mort.

Dominique eut longtemps sa résidence à Troyes ; il l'avait encore en 1564, lorsque, demandant un supplément d'allocation pour la direction des travaux dont l'entrée de Charles IX avait été l'occasion, il suppliait qu'on lui bâillât une récompense, « affin d'avoir moyen de vivre et s'entretenir de son labeur dans la ville. » Mais Domi-

[1] Manuscrit de la bibliothèque de Troyes, n° 2301, p. 35.

nique avait toujours accepté des travaux au dehors; il conserva toujours des relations avec le Primatice; il allait travailler à Fontainebleau et à Paris; il est probable qu'il fut appelé ailleurs, à Meudon[1], et peut-être à Ancy-le-Franc. Il est certain qu'il décora le château de Polisy. Le Primatice s'y trouvait, lorsqu'il fut nommé abbé de Saint-Martin-ès-Aires, à Troyes. Bien qu'il fût à une courte distance de cette ville, il se garda bien d'aller prendre possession en personne de son abbaye, et la procuration qu'il donna à cet effet, le 15 décembre 1544, fut signée de Dominique Florentin et d'Hubert Julyot, témoins dignes d'un abbé qui ne fut jamais prêtre et n'abandonna point ses pinceaux[2].

A la fin de sa carrière, lorsque sa réputation grandit, il fut appelé plus souvent à Fontainebleau et à Paris, où l'influence de Catherine de Médicis, devenue prépondérante après la mort de Henri II, devait être favorable aux Italiens et particulièrement aux Florentins. En 1560, il sculpte les neuf statues qui doivent orner le jardin de la Reine à Fontainebleau; en 1561, il est chargé du piédestal et du vase de la sépulture du cœur de Henri II, à laquelle travaillaient Germain Pilon et le Florentin Jérôme de la Robbia, sous la direction du Primatice; la même année, et enfin en 1565, il travaille au tombeau du même Roi. Il reçut, à cette dernière date, la somme de cent livres, « sur le model de terre, en forme de priant à genoux, représentant l'effigie au vif du feu Roy, pour ledit model fondre en cuivre[3]. » Cette statue en bronze existe encore dans la basilique de Saint-Denis.

La mention de la date de cette œuvre est le dernier indice que nous ayons pu trouver de l'existence de Dominique. Il couronnait sa carrière par un travail qui devait faire l'envie de ses rivaux, et qui prouve l'estime que l'on faisait de son talent à la cour de

[1] Vasari parle d'un Damiano del Barbiere, que ses commentateurs identifient avec Dominique, comme l'aide du Primatice dans la décoration d'un des salons de Meudon. *Vie des peintres,* Tr. Léclanché, t. IX, p. 194.

[2] Actum et datum in loco de Pollisiaco Lingonensis diocesis, anno domini millesimo quingentesimo quadragesimo quarto, die decima quinta mensis decembris, presentibus ad hoc hoñ. viris Huberto Julliot et Dominico Florentin testibus ad premissa vocatis atque rogatis... *Archives de l'Aube,* registre G. 66, fol. VI^XX^XII V^O

[3] Comte de Laborde, *la Renaissance des Arts,* t. I, p. 495, 500 et 513.

France. Son talent a fait aussi une impression profonde sur les habitants de la ville dans laquelle il a longtemps résidé; à défaut de documents précis, il s'est formé une légende autour de son nom. A Troyes et dans les environs, la plupart des œuvres de sculpture et d'architecture de son temps ont été attribuées sans discernement et sans critique à son ciseau et à celui de Gentil. Cependant, le nom de Dominique précède toujours celui de Gentil, et, sous ce rapport, du moins, la légende a reproduit d'une manière fidèle l'opinion des contemporains. On comprendra sans peine qu'elle ait été favorable à Dominique, en voyant les travaux importants auxquels il fut appelé à concourir, en étudiant celles de ses œuvres qui subsistent encore, et en songeant qu'après avoir été l'élève du Rosso, il fut l'aide du Primatice et le collaborateur de Germain Pilon.

Albert Babeau,
Secrétaire de la Société académique de l'Aube
à Troyes.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

§ Ier.

ARTISTES TROYENS A FONTAINEBLEAU.

Nous donnons ici la liste des artistes originaires de Troyes, ou fixés dans cette ville, qui furent les collaborateurs de Dominique à Fontainebleau. Le comte de Laborde, dans son livre, devenu rare, intitulé : *la Renaissance des arts à la cour de France*, n'a point indiqué leur origine troyenne ; il nous a semblé utile de faire connaître, d'après les savantes recherches du comte de Laborde, quel important contingent la capitale de la Champagne aurait fourni aux artistes qui furent appelés à décorer le château de Fontainebleau.

Blancpignon (Nicolas). Compte de 1540. Nicolas Blancpignon, doreur, 10 liv. par mois.

En 1548, on trouve à Troyes Thiénot Blancpignon et Michel Blancpignon, imagers, en 1563, Symon Blancpignon, peintre. (*Arch. municipales.*)

Cochin (Jacques). Compte de 1540, Jacques Cochin, peintre, 20 s. par jour.

Le nom de ce Jacques Cochin, qui est un des ancêtres du célèbre dessinateur du dix-huitième siècle, figure à diverses reprises dans les comptes des fabriques et de la municipalité de Troyes. Grosley, dans ses Mémoires sur les Troyens célèbres (t. I, p. 257), dit, d'après Nicole Pithou, qu'il était, en 1549, peintre, dominotier et marchand d'images.

Colin (Charles). Comptes de 1540 à 1550, Charles Colin, jeune peintre, 6 liv. par mois.

En 1563, Charles Colin, imager, est chargé de sculpter en bois le modèle du présent que les habitants de Troyes devaient faire à Charles IX, à son entrée dans leur ville. (*Arch. municipales*, A A. 44, 2.)

Cordonnier (Nicolas). Compte de 1540, Nicolas Cordonnier, peintre, 20 s. par jour.

C'est un des peintres les plus connus de l'école troyenne et de la famille de ce nom, qui a fourni des peintres pendant plusieurs générations au quinzième et au seizième siècle.

Hallain (Nicolas). Comptes de 1540 à 1550, à Nicolas Hallain, peintre, 9 liv. par mois.

Nicolas Hallain est plutôt connu comme tailleur d'images. Il sculpta, de 1523 à 1527, des bas-reliefs ou des statues destinées à décorer les portails de la cathé-

drale de Troyes. (Pigeotte, *Étude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale*, p. 114 et suiv.)

Juliot (Jacques). Compte de 1540, à Jacques Juliot, peintre, 20 s. par jour. Comptes de 1540 à 1550, à Jacques Juliot, imager, 14 liv. par mois.

Jacques Juliot est presque aussi célèbre à Troyes que Dominique et Gentil. Sa pierre tombale existe encore à l'entrée du chœur de l'église Saint-Urbain, dont il avait été le marguillier. On peut se demander, en voyant le salaire de 14 livres par mois et celui de 20 sous par jour, s'il n'est pas question, dans les comptes, de deux Juliot. On trouve dans différents documents, à Troyes, la mention d'un Jacques Juliot le jeune vers 1550.

Juliot (François). Compte de 1540, à François Juliot, imager, 13 liv. par mois.

Juliot (Antoine). Comptes de 1540 à 1550, à Antoine, Jacques et Hubert Juliot, imagers, 14 liv. par mois à chacun d'eux.

Juliot (Hubert). Comptes de 1535 à 1537, à Hubert Juliot, peintre imager, 10 liv. par mois. Comptes de 1540 à 1550, à Hubert Juliot, imager, 17 liv. par mois. (Voir ci-dessus, à Antoine Juliot.)

C'est ce même Hubert Juliot qui servit, en 1544, de témoin au Primatice, avec Dominique.

Pothier (Colin). Compte de 1540, à Colin Pothier, peintre, 20 s. par jour.

Il en est de la famille des Pothier comme de celle des Cordonnier : elle a fourni des peintres à la ville de Troyes pendant tout le seizième siècle. En 1548, Louis, Pierre, François et Nicolas Pothier (ce dernier est sans doute le même que Colin) travaillent comme peintres aux préparatifs de l'entrée de Henri II à Troyes. (*Arch. municipales*, K. 8.) Les deux suivants appartiennent à cette famille féconde en artistes.

Potier (François et Jean). Comptes de 1540 à 1550, à François et Jean Potier, peintres, pour avoir vacqué, sous la conduite et charge de maistre Sébastien Serlio, architecteur du Roy, aux ouvrages de peinture de deux petits huissets de menuiserie d'une petite aulmoire au cabinet du Roy.

---

§ II.

CONSTRUCTION DU JUBÉ DE SAINT-ÉTIENNE.

Le marché pour la construction du jubé de la collégiale de Saint-Étienne, dont nous donnons ici le texte, a été signalé et analysé sommairement par M. Vallet de Viriville, dans son livre intitulé : *les Archives historiques du département de l'Aube* (Troyes, 1841), p. 126. Nous devons faire remarquer que dans cette analyse le nom du gendre de Dominique a été orthographié par erreur Gabriel le Faudreau; nous rétablissons ici la véritable orthographe : Favereau.

Gabriel Favereau, qui fut maître maçon de la cathédrale de Troyes, de 1559 à 1576, est cité à diverses reprises dans les registres du chapitre de cette église. (*Arch. de l'Aube*, série G, reg. 1602 à 1604.) Il mourut le 20 novembre 1576, et fut enterré dans l'église Saint-Nizier.

Nous faisons précéder le texte du marché d'extraits des délibérations du cha-

pître relatives à la construction du jubé. Nous en devons l'indication à l'obligeance de M. d'Arbois de Jubainville, correspondant de l'Institut, archiviste du département.

1.

Extraits des registres de délibération du chapitre de Saint-Étienne.

(Arch. de l'Aube, registre 6, G. 17.)

29 octobre 1549 (fol. 135 v°.)

Item Mess^s^ ont ordonné à Monsr Bonnel de faire faire deux ou trois pourtraictz pour faire le jubbé de ceans par maistre Dominicque Florentino, et lesdictz pourtraictz soint faictz à la légière pour éviter grandz fraiz.

19 novembre 1549 (fol. 139 v°.)

Item Mess^s^ ont ordonné que le pourtraict pour faire le jubbé de ceste église que maistre Dominicque a porté en ce chappitre, que Mess^s^ doyan, scolasticque, Joly, Clement, Girardin, Bonnel et aultres deputez pour veoir ledit pourtraict, et soit monstré à gens à ce congnoissans, et puys on luy fera responce.

5 décembre 1549 (fol. 143 v°.)

Icelluy jour Monsr le doyen a mys *in medium* que Me Dominicque estre après luy pour avoir responce du jubbé de ceans. Sur ce Mess^s^ ont ordonné qu'on monstre le portraict à aultre pour veoir sy on pourra avoir composition raisonnable, et faire prendre ledict pourtraict affin d'en avoir ung double et donner une pièce d'argent audict Dominicque que là où il vouldra faire ledict jubbé à somme de huict cens livres qu'on l'accorde avec luy.

10 décembre 1549 (fol. 144 r°.)

Ledict jour Mess^s^ ont ordonné que les deputez pour veoir le pourtraict de Me Dominicque pour faire le jubbé de céans que là où ledict Me Dominicque vouldra faire et parfaire ledict jubbé que lesdictz deputez conviennent avec luy jusques à la somme de huict cents livres.

12 décembre 1549 (fol. 144 v°.)

Ce jourd'huy Monsr Bonnel a mys sur le bureau les partyes de Jehan Faulchot, masson demeurant à Troyes, pour avoir faict deux voyages à Tonnairre pour porter le calibre de la pierre qu'il fault pour faire le jubbé de ceste église, lesquelles partyes montent à la somme de xiij livres vij sols vij deniers tournois, lequel Faulchot a reçu dudict Bonnel la somme de vj livres tournois. Sur ce mesdicts S^ts^ ont délibéré que ledict Faulchot se contentera desdictes 6 l. t. qu'il reçeu.

14 janvier 1549 (nouveau style 1550), (fol. 148 v°.)

Icelluy jour Monsr le doyan a récité que luy et plusieurs aultres de Messrs ont été assemblez pour faire obliger Me Dominicque pour faire et parfaire le jubbé de ceste église, et que en deffault que ledict Sr Dominicque ne peult fournir pleige

allors ne passeront oultre. Sur ce, mesdicts Srs ont delibéré qu'on ne le fasse besoingner qu'il ne donne pleige suffisant.

18 mars 1549 (1550), (fol. 160 r°.)

Ce jourd'huy en ce chappitre, Messrs soubs doyan, scolasticque, A. Martin et aultres ont marchander avecque des perreyeurs à fournir de pierres pour faire et parfairre le jubbé de ceste église de telle mesure que Me Dominicque les demandera, assavoir troys solz tournois par pied, rendues et livrées devant ceste dicte église.

6 août 1550 (fol. 193 r°.)

Aussy ce dit jour Monsr le doyan a mys *in medium*, touchant le jubbé de ceste église, pour ce que le premier pourtraict n'est de grand excellence et que Me Dominicque, me masson a faict ung aultre portraict que ledict Sr doyan a monstré et mys sur le bureau, lequel est pour embellir et enrichir le devant dudict jubbé, Messrs ont deputez Messrs doyan, soubz doyan, chantre, scolastique, Joly, Clement, Martin, Collet et aultres, pour en disposer avec ledict Me Dominicque pour le proffict et utilité de l'église.

26 août 1550 (fol. 197 v°).

Et quant au jubbé pour l'embellissement pour lequel maistre Dominicque demande cent livres, Messrs les doyans, Joly et aultres, par cy devant commis, composeront jusques à la somme de soixante ou quattre vingtz livres; ainsi qu'ils trouveront par ouvrier.

2.

Marché entre les chanoines de Saint-Étienne et maître Dominique et son gendre, pour la construction du jubé de cette église.

(Archives de l'Aube, carton 6, G. 27. Fabrique, tiroir 3.)

Le quatrième jour de janvier mil vcxlix, Dominicque Recoure dict Florentin, et Gabriel le Favereau, son gendre, maistres massons demorans à Troyes d'une part, et venerables et discretes personnes maistres Yves le Tartrier, doyan, Laurens Le Royer, Sebastiain Martin, Nicole Joly, Jehan Arnoul, Pierre Bonnet, Jehan Collet et plusieurs aultres chanoines assemblez ou chappitre traictans des affaires de lad. eglise, faisans et representans la plus grand et seinne partie des chanoines et couvent d'icelle église èsd. noms d'autre part, recongnoissent lesd. parties et chacune d'icelles en droict avoir faict et font par ces présentes les marché, convention, promesses qui s'ensuivent : c'est assavoir, que le d. maistre Dominicque et Gabriel le Favereau, l'un pour l'autre et chacun d'eulx pour le tout sans division, seront tenuz et ont promis et promectent faire et parfaire de leur mestier de masson dedans le jour de feste de Pasques que l'on dira mil vc cinquante ung en la d. eglise monsieur Sainct Estienne de Troyes, entre deux des pilliers de la nef et au lieu ou est de présent ung ancien jubé de boys, et en la place que leur a esté montré par les d. vénérables, présens les d. notaires, ung

jubé de pierre de Tonnerre et le rendre faict et parfaict dedans le d. temps selon les patrons, formes et devis qui sont en quattre volumes, l'un en parchemin et les troys aultres en papiers, lesquelz ont esté veuz par lesd. parties et par elles représentées en présence desd. notaires, en stipulant ces présentes par lesd. notaires signez et paraphez, et qui sont demorez par devers lesd. le Tartier, doyan de lad. église, et ce moyennant et parmi que lesd. vénérables doyan, chanoines et chappitre de lad. église seront tenuz et ont promis et promettent payer auxd. maistre Dominicque et Gabriel le Favereau la somme de huict cens dix livres tournois, sur laquelle somme lesd. venerables ont payé et advancé auxd. Mrs Dominicque et Favereau, en présence desd. notaires, la somme de cinquante livres tournois, dont etc. Le reste et surplus leur sera payé au feur et ainsi qu'ilz besongneront auxd. ouvrages, et en laquelle besongne ils seront tenuz vacquer et besongner en personnes mesmes, led. Me Dominicque sans discontinuation, et y commancer incessamment et le plus tost que convenable faire se pourra, en sorte que le tout soyt faict et parfaict dès led. jour de Pasques mil cinq cens cinquante ung. Oultre, seront tenuz lesd. venerables fournir en place toutes les pierres dures et aultres qu'il conviendra fournir et avoir pour besongner audit ouvrage, avec les terres, sablons, plastre et chaulx, et le tout rendre ou faire rendre en place près de lad. église, et seront tenuz lesd. maistres Dominicque et Favereau les mectre en ouvre, tailler et asseoir lesd. pierres, selon la forme èsd. pourtraict, faire faire les mortiers, fournyr tous manouvriers, cordages, angins, cordes, eschaufaulx, parches, trapans et toutes aultres choses necessaires qu'il conviendra pour led. ouvrage, excepté lesd. pierres, chaulx, terre, sablons et plastre necessaire, et le rendre faict et parfaict, comme dict est, dedans le temps dessus dut, bien et deument au dict de gens à ce congnoissans de leur d. mestier et art de masson, avec les ymageries ès lieux ordonnés selon lesd. devis et pourtraictz, assavoir sur le front de la cornette de la part de la nef les ymages Foy et Charitté, et sur le front d'espice ung crucifiement avec les ymages de Nostre Dame et sainct Jehan, le tout de pierre que [lesd.] vénérables seront tenuz fournir, excepté que le cruxifiment sera de boys, s'il plaist auxd. vénérables, et s'il ne leur plaist, il sera de pierre en fournissant les matières. Plus seront tenuz lesd. Mes Dominicque et Fauvereau faire quatre ystoires de Monsr sainct Estienne, aussi de pierre a demy taille, selon la forme contenue audict pourtraict, le tout de pierre, faire les joinctz et asseoir les pierres au plus petit joinct que possible sera et selon que l'ouvrage le requiert. Si comme etc., promectent assavoir lesd. venerables payer et fournir, et lesd. Mes Dominicque et Favereau faire et parfaire comme dessus, obligeant lesd. vénérables les biens temporelz appartenans a leurd. eglise, et lesd. Mrs Dominicque et Favereau leurs corps et biens, l'un par l'autre et chacun pour le tout, sans division, renonçants etc. par special lesd. maistres Dominicque et Favereau au beneficice de division, fide jussion, discution, et à l'ordre à ce faire, présent en sa personne Martin Ferjant, cousturier, demorant à Troyes, lequel de sa pure, franche et liberale volunté, à requeste desd. maistres Dominicque et Favereau, a pleigé et cautionné lesd. maistres Dominicque et Favereau, et chacun d'eulx pour le tout, envers lesd. venerables de lad. somme de huict cens dix livres tournois, et icelle somme comme principal rendre et restituér auxd. venerables, ou ce qu'ils auroient receu sur icelle, le cas advenant que lesd. maistres Dominicque et Favereau ne feroient et parferoient lesd. ouvraiges selon et dedans le temps que dessus, souz l'obligation de tous ses biens et des biens de ses hoirs; de laquelle promesse et caution lesd. Mes Dominicque et Favereau, pour le tout, sans division, ont promis et promectent acquicter,

affranchir, garantir et descharger led. Ferjant, ses hoirs et ensemble de leurs despens, dommaiges et interetz, qui par faute de ce luy pourroient advenir, soubz pareille obligation et renonciation que dessus. En temoing, etc.

Signé : J. Thiennot, J. Cochot.

---

§ III.

DOMINIQUE ET LES ENTRÉES DE SOUVERAIN.

1548.

1.

Extrait du compte du receveur de la ville, Morise.

(Arch. municipales de Troyes, anc. f. carton 55, pièce 32.)

(28 avril 1548.) Payé à Me Dominicle Fleurentin, tailleur d'ymages, pour ses peinnes et vaccations d'avoir conduict toutes les besongnes de l'entrée du roy Henry et de la Reyne, pour l'espace de quinze jours. . . . . xxij liv. x s.

2.

Extrait d'un autre compte.

(Mêmes archives, registre K, 8.)

A maistre Dominicque Riconuri, Ytalien, demor. à Troyes, la somme de xxxjtl. t. à luy accordée pour ses peines, sallaires et vaccations de vingt trois jours qu'il a vacqué à l'ordonnance, conduite et façon de plusieurs ouvraiges et singularitez faictes par raison de la dicte entrée.

3.

Quittance de Dominique.

(Au verso du marché du 2 avril 1548, reproduit ci-dessus.)

Plus receu par moy Dominicle Florentin, dudit Morise, pour huit journées comançant le samedy xxviijc jour d'apvril et finissant le dymanche sixième jour de may, à fur de trente solz ts. par jour, la somme de douze livres tournois. Tesmoin mon seeing manuel cy mis le sixième jour de mai mil vc quarante-huit.

Signé : Domenico Fiorentino.

4.

Ordonnance de payement.

(Archives municipales, carton A A, 44.)

Est ordonné a honorable homme Jehan le Tartrier, commis au payement des affaires de l'entrée du Roy et de la Reyne à Troyes, payer à Mr Dominicque Flo-

rentin, demorant aud. Troyes, la somme de neuf livres tornois, d'acord faict avec luy, pour avoir faict le modelle du présent et don que l'on entend faire d'argent pour le présent du Roy à sa nouvelle et joyeuse entrée aud. Troyes... Faict en la chambre de l'eschevinage de la ville de Troyes, le vingt sixiesme jour de may l'an mil cinq cens quarante huit. *Signé :* Boyau.

1563.

1.

Marché entre la ville et Dominique.

(Mêmes archives, ancien fonds, carton 55, pièce 37.)

Du dix huitiesme jour du moys de novembre l'an mil v^c lxiij, par messieurs les maire et eschevins de la ville de Troyes.

Ce jourd'huy a esté convenu avec Me Dominique Florentin, ymager, demorant aud. Troyes, que moyennant et parmy la somme de quatre-vings et dix livres t., que lesd. maire et eschevins seront tenuz luy payer, icelluy Me Dominique sera tenu de bien et deument faire tous et chacuns les portraictz et ordonnances qu'il convient faire à la nouvelle et joyeuse entrée du Roy, pour le regard de son art et mestier, et pareillement qu'il aura la charge et superintendance sur tous les ouvriers et ouvrages qui se feront pour ladite entrée, et avoir le regard sur les menuisiers, painctres, ymagers et aultres, et iceulx conduire bien et deument pour le faict desd. ouvrages, selon lesd. devis et portraictz qui ont esté acordez par iceulx maire et eschevins; et néanmoins a esté déclaré aud. Me Dominique, que où le Roy ne viendroyt si tost par deça, et que au moyen de ce lesd. ouvrages fussent descontinuez, que icelluy Me Dominicque ne sera payé de lad. somme de iiijxx$_x$ l. t., si comme en prorata du temps et des ouvraiges qu'il aura faictz et qu'il aura vacqué à iceulx. Faict en la chambre de l'echevinage dud. Troyes, les an et jour que dessus. *Signé :* Leclerc, Domenico Fiorentino.

Au verso. J'ay Me Dominique Florentin, imager dem^t à Troyes, confesse avoir receu de Robert Largentier, recepveur de la ville de Troyes, la somme de quatre vings et dix livres t. pour les causes contenues au marché et ordonnance cy derrier escriptes, de laquelle somme de iiij^{xx}x liv. t. je me tiens pour contant et en quicte led. recepveur et messieurs de lad. ville. Tesmoing mon seing manuel, cy mis le iiij^e jour de may mil v^c soixante quatre. *Signé :* Domenico Fiorentino.

2.

Lettre de Dominique au receveur de la ville.

(Mêmes archives, carton A A. 44, 2e liasse.)

Monsieur le reseveur, le presant porteur ma delivrez cinq dousainnes de panache. Sy vous plaist vous luy donnerés son paimant. Vous il estiés presant quant i demanda ving soulz de la dousainne, il luy fust faict offre de xviij soulz, mais il ne se voullut pas contantez. Faictes un ensamble. Je renvoyes par devers vous. Au surplus, je vous envoye le nombre des draps que je resu qui est en nombre troys douzainnes, lesquels jé amployiez, premieremant sur le breuffroy quatre en

quatre chassis servant à la baculle, et trois en troys grande epitaffe, qui sont en nombre cept.

Pour le marché au blé, quatre en sixs piesses de painture.

Pour la maison de la ville, quinze piesse.

Pour la porte de Monsr de Troyes, troys piesse tant en epitaffe que en grande armoyrie.

Pour mestre Francoys, l'ymager, cinq piesse.

Item pour deux figures que jé fette, deux piesse, qui sont en nombre trente six piesse.

Et pour ce que jé affayre de linge tant aux estuves quant aultre endroys, il vous playra me fayre delyvrer viij draps que le reseveur me dict qu'il a entre les mains de reste. Je vous escriproye plus amplement là où ils seront amployiez, qui sera landroyt; que je me recommanderé de tres bien bon cueur a vous, votre serviteur, *Signé :* Domenico Fiorentino.

Délivré lesdicts huit draps ce xviij mars mil cinq cens lxiij.

3.

Ordonnances de payement et quittances.

(Mêmes archives, cart. A A. 44, 2e l.)

Du six^me jour du moys de mars l'an mil cinq cens soixante et trois, par mess^rs les maire et eschevins de la ville de Troyes,

Est ordonné à noble homme Robert Largentier, recepveur ordinaire de lad. ville, payer à maistre Dominicque Florentin la somme de seize livres tournois pour avoyr fait deux effigies, lesquelles ont été myses et posées à la porte de belfroy pour l'entrée du Roy nostre sire, et ce par conventions faicte avec luy, Messrs Format, Guerin et Mauroy, a commis et superintendant au faire des ouvrages de lad. entrée, et rapportant la présente avec quictance, sera aud. Largentier recev. icelle somme de xvj l. t. allouée en ces comptes.

Faict en la chambre de l'eschevinage, les an et les jours que dessus.

Signé : Leclere.

Au bas est un reçu de Dominique, du 4 mai 1564.)

Je soubsigné confesse avoir receu du receveur Largentier dix solz t. pour iiij liv. chandelles que j'ai achetez pour faire les portraictz. Faict ledit jour xixe febvrier mv^c lx troys. *Signé :* Domenico Fiorentino.

Le quinziesme jour de mars, jey prins deux sollives en la maison de mestre Dominique pour porter les figures qui la faictes pour mettre à la porte de befroy, lesquelles sollives peuvent valloyr dix soulz la piece, lesquelles sollives sont encore de présent soubz les figures pour les porter, tesmoing mon saing manuel sy mis l'an et jour dessus dict. *Signé :* Jehan Peschat (avec paraphe).

Je Me Domynique Florentin confesse avoir reçeu de Robert Largentier la somme de vingt solz t. pour les sollives cy dessus. Faict ce xxij^e jour d'avril mil v^c lxiiij.

Signé : Domenico Fiorentino.

4.

Extrait du compte du receveur Robert Largentier.

(Archives municipales, K. 9.)

A maistre Jehan Peschat, Dominique Reconury et François Dauge, charpentier et tailleurs d'ymages, la somme de trente solz tornois pour avoyr fait le devis des eschaffaulx, figures et autres singularitez....

A maistre Dominique Florentino, 40 s. t. pour l'achat de sept mains de grand papier pour faire patrons et pour quatre livres de chandelles.

5

Lettre de Dominique à la Municipalité.

(Mêmes archives, carton 55, pièce 75.)

A Messieurs les maire et eschevins de la ville de Troyes.

Remonstre Me Dominicle Florentin, comme par cy devant il est convenu et marchandé à vous, à la somme de quatre vingtz dix livres tornois pour la charge et conduicte des ouvrages et faict les ordonnances et portraictz desdictz ouvrages faictz à ladite ville pour l'entrée du Roy nost. sire, à quoy il auroit vacqué par long temps; mesme auroit icelluy Florentin, pendant que vous, Messieurs, fistes cesser l'astellier aux ouvriers, besongné ausdictz portraictz et ordonnance, et pour ce que les dictz ouvriers qui besongnaient ne pouvaient faire la besongne suyvant l'ordonnance dudict supplyant, auroit icelluy supplyant esté contrainct y besongner avec les dictz ouvriers, tant et si longuement que lesd. ouvriers y ont vacqué, ce qu'il n'estoit tenu faire par le marché faict avec luy, de sorte que s'il n'eust besongné, comme dict est, la besongne n'eust este deuement faicte, ny preste pour ladicte entrée, ainsi que vous, Messieurs, vous pourrés informer par les commissaires par vous deputez, pour faire besongner lesd. ouvriers, au moyen vous supplye luy baillé récompense, affin d'avoir moyen de vivre et s'entretenir de son labeur avec vous en votre ville.

Vous remonstre encor ledict supplyant qu'il a besongné et vacqué aux basteaulx par vous faictz faire sur la rivière pour le Roy nostre sire, et faict le portraict du fort, et aussi vacqué plusieurs autres ouvriers à faire les prisées des ouvrages et aultres plusieurs menues vaccations, dont il n'a eu aulcune chose, vous supplyant luy en faire taxe et luy en bailler ordonnance, pour le payer par vostre recepveur, avec la somme de six livres tornois qui luy est deu de reste de ladicte somme de quatre vingtz dix livres, et vous ferez bien.

Et encor ledict supplyant a faict à ses despens les mosles de cuirasse des trufetz, ensemble l'escabasse.

Au bas. — Soit fait et ordonné de la somme de quattorze livres tornois, outre et pardessus la convention faicte avec maistre Dominique, tant por les basteaux que ouvrages. Fait en la chambre de l'eschevinage dud. Troyes; ce viiie jr de may mil vc soixante quattre.

(Suit une quittance notariée, signée par deux notaires, du 18 mai 1564.)

§ IV.

LISTE DES GRAVURES DE DOMINIQUE FLORENTIN.

Gravures d'après Michel-Ange.

* 1. Groupe de plusieurs Saints, tiré du Jugement dernier. (Hauteur, 365 mill.; largeur, 221m. Pièce signée DOMENICO FIORENTINO.
* 2. Autre groupe de cinq Anges, tiré du Jugement dernier. (Haut., 392m; larg., 193m.) Signée DOMENICO FIORENTINO.

Gravures d'après Rosso de Rossi.

* 3. Amphiaraüs s'engloutissant dans sa fuite. (Haut. 325m; larg., 230m.) Signé DOMENICO DEL BARBIER.
* 4. Vénus couchée par terre auprès de Mars. (Haut., 67m; larg., 108m. Gravure sur fonds noir, signée D. F.
* 5. La Gloire, GLORIA. (Haut., 284m; larg., 220m.)
Signé DOMENICO
DEL BARBIERE
FIORENTINO.
* 6. Assemblée d'hommes et de femmes. (Haut. 247m; larg., 360m.)
Ce morceau, dit Bartsch, est gravé au burin avec une grande science de dessin. Il est signé :
DOMENICO
FIORENTINO A. FONTANA-BELO BOL.
* 7. Deux hommes écorchés, représentés debout, accompagnés de leurs squelettes. (Haut., 236m ; larg., 331m.)
* 8. Un cartouche d'ornements dans lequel est représentée une troupe de soldats partant d'un camp. (Haut., 171m; larg., 185m.) Signé D. F.

D'après le Primatice.

9. Festin donné par Alexandre après la prise de Persépolis. (Haut., 248m ; larg., 356m.) D'après une peinture de la chambre d'Alexandre à Fontainebleau.

D'après le Titien.

10. Sainte Madeleine pénitente. (Haut., 428m; larg., 307m.)

Sans indication de peintre.

* 11. Le Martyre de saint Étienne. (Haut., 273m; larg., 155m.) Signé.
* 12. Cléopâtre debout près d'un sarcophage. (Haut., 261m; larg., 120m.) Signé D. F.
13. Le repos de la sainte Famille, ou la Fuite en Égypte. (Haut. 365m ; larg. 155m.)
Pièce indiquée par le *Dictionnaire des Arts* d'Heineke, II, 163, et par Brulliot.

* 14. Académies de dix hommes nus. (Larg. 433^{m}; haut. 291^{m}.)

* 15. Un cartouche d'ornements (haut., 49^{m}; larg., 73^{m}), au milieu duquel deux termes à tête de femmes soutiennent chacune d'un bras un encadrement ovale oblong, dont le centre est occupé par ces mots :

DOMENICO
FIORENTINO.

* 16 à 22. Sept gravures représentant des arabesques, de format semblable, sans figures centrales importantes.

Ces gravures d'arabesques se trouvent au cabinet des estampes de la bibliothèque Nationale, dans le recueil A A. 3, comme toutes les gravures précédées d'un astérique. Les n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11 ont été décrits par Bartsch (t. XVI, p. 356 à 360); les n°s 9, 10, 13, 14 ont été indiqués par le Blanc (t. I, p. 147).

LISTE

DES SOCIÉTÉS DES DÉPARTEMENTS

Correspondant avec la Commission de l'Inventaire général des Richesses d'art de la France.

AISNE

VERVINS..... Société archéologique.
Président, M. Piette;
Vice-président, M. Papillon.

ALGÉRIE

CONSTANTINE..... Société archéologique.
Président, M. Perille;
Vice-président, M. Mercier.

ALPES-MARITIMES

1876. NICE ..... Société des Beaux-Arts.
Président, M. le comte d'Aspremont;
Vice-président, M. Sabatier.

ARDÈCHE

1875. LES VANS ..... Société historique et archéologique.
Président, M. Odilon Barrot;
Vice-président, M. Robert Arthur.

ARIÉGE

FOIX ..... Société philotechnique.
Président, N...;
Vice-président, N...

AUBE

1818. TROYES ..... Société académique de l'Aube.
Président, M. le Dr Bacquias;
Vice-président, M. G. Huot.

1843. TROYES ..... Société des Amis des arts.
Président, M. Gréau;
Vice-président, M. Lebrun-Dalbanne.

BOUCHES-DU-RHONE

1851. Marseille..... Société artistique.
Président, M. Bournat;
Secrétaire, M. le général Pélissier.

1867. Marseille..... Société des Amis des arts.
Président, M. Ch. Roux;
Vice-président, M. Benoist-Dupuy.

CALVADOS

Caen..... Société des Beaux-Arts.
Président, N...;
Vice-président, N...

Falaise..... Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
Président, N...;
Vice-président, N...

CHARENTE-INFÉRIEURE

1845. La Rochelle..... Société des Amis des arts.
Président, M. Gustave Méneau;
Vice-président, M. Boffinet.

Saintes..... Société des archives historiques de l'Aunis et Saintonge.
Président, M. Louis Audiat;
Vice-président, M. le comte Th. de Bremond d'Ars.

1876. Saint-Jean-d'Angély. Académie des muses santone..
Président, N...;
Vice-président, N...

CHER

Bourges..... Comité du Musée.
Président, N...;
Vice-président, N...

1876. Bourges..... Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, N...;
Vice-président, N.

CORRÈZE

1876. Tulle..... Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. de Lasteyrie, membre de l'Institut.

DORDOGNE

1874. Périgueux..... Société historique et archéologique du Périgord.
Président, M. le docteur Galy.
Secrétaire, M. Villepelet.

FINISTÈRE

1873. Quimper..... Société d'archéologie du Finistère.
Président, M. de la Villemarqué;
Vice-président, M. Audrat.

GARD

1875. Nîmes..... Commission de l'Art chrétien.
Président, Mgr l'Évêque de Nîmes.

Nîmes..... Société artistique du Gard.
Président, M. Paul Mouriès.

Nîmes..... Commission municipale des Beaux-Arts.
Président, M. le maire de Nîmes.

GIRONDE

Bordeaux..... Société d'archéologie.
Président, N...
Secrétaire général, M. Braquehaye.

HÉRAULT

Montpellier..... Société artistique.
Président, M. Castelnau.

LANDES

1876. Dax..... Société Borda.
Président, M. Henry du Boucher;
Vice-président, M. Hector Serres.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes..... Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
Président, N...;
Vice-président, N...

LOIRET

1865. Orléans..... Société des Amis des arts.
Président, M. Eudoxe Marcille;
Vice-président, M. Louis Daudier.

LOT

1872. Cahors..... Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
Secrétaire général, M. Malinowski.

MARNE

Reims..... Société des Amis des arts.
Président, M. Dauphinot;
Vice-président, M. Petit-Jean.

MAYENNE

1873. Laval..... Société des Arts réunis.
Président, M. d'Evry.

1876. Laval..... Commission historique et archéologique.
Président, N...;
Vice-président, N...

NIÈVRE

1873. Nevers..... Société des Amis des arts.
Président, M. Bouveault;
Vice-président, M. Richard.

ORNE

Alençon..... Commission des archives.
Président, M. de la Sicotière

PAS-DE-CALAIS

1874. Arras..... Union artistique du Pas-de-Calais.
Président, M. Oct. Petit;
Secrétaire, N. Lacœuille.

1845. Arras..... Commission des antiquités départementales.
Président, M. l'abbé Van Drival;
Secrétaire, M. Lecesne.

1861. Arras..... Société artésienne des Amis des arts.
Président, M. de Brandt de Galametz;
Secrétaire, M. Desavary.

1835. Boulogne-sur-Mer.. Société boulonnaise des Amis des arts.
Président, M. Hector de Rosny;
Secrétaire, M. Vaillant.

PYRÉNÉES (BASSES-)

BAYONNE ..... Société des sciences, lettres et arts.
Président, N...;
Vice-président, N...

SARTHE

1838. LE MANS..... Commission départementale pour la conservation des monuments.
Président, N...;
Vice-président, N...

1875. LE MANS..... Société historique et archéologique du Maine.
Président, M. Bellée;
Vice-président, M. Bertrand.

LE MANS..... Société française d'archéologie (Subdivision de la Sarthe).
Inspecteur, M. Hucher.

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN..... Société des Amis des arts.
Président, M. le Fèvre;
Vice-président, M. Eugène Debons.

1869. ROUEN..... Société artistique de Normandie.
Président, M. Fauquet;
Vice-président, M. de Ligny.

DIEPPE..... Société des Amis des arts.
Président, N...;
Vice-président, N...

SEINE-ET-MARNE

1761. MEAUX..... Société d'agriculture et du comice, sciences et arts.
Président, M. le comte de Moustier;
Vice-président, M. Buignet.

Pluviôse an XII. PROVINS..... Société d'agriculture, sciences et arts.
Président, M. Drouyn de Lhuys;
Vice-président, M. Belin.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES ..... Société des Amis des arts.
Président, M. Deroisin;
Secrétaire, M. Wannez.

TARN

1876. Albi ..... Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

VIENNE

1871. Poitiers ..... Société des archives du Poitou.
Président, M. Rédet;
Secrétaire, M. Richard.

1872. Poitiers ..... Académie des Beaux-Arts.
Président, N...;
Vice-président, N...

VOSGES

1875. Saint-Dié ..... Société philomathique.
Président, N...;
Vice-président, N...

TABLE DES MATIÈRES

Rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. 1
Circulaire de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. . . 3
Discours de M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, à MM. les Délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 6
Procès-verbaux des séances. 16
Séance du 4 avril. 16
Séance du 5 avril. 18
Séance du 6 avril. 23
Séance du 7 avril. 29
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à MM. les Délégués des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 29
Récompenses accordées à MM. les Délégués des Sociétés des Beaux-Arts. . . 40
Lectures faites à la section des Beaux-Arts. 42
I. Rapport sur la Société des Amis des arts à Marseille. 42
II. Communication sur la Société des Amis des arts d'Orléans. 55
III. De l'institution des Musées cantonaux. 58
IV. Note sur la Société artistique de l'Hérault. 63
V. Note sur l'Union artistique du Pas-de-Calais. 69
VI. Origine du musée et de la Société des Arts de Dieppe. 72
VII. Les Beaux-Arts dans le département du Tarn. 79
VIII. Cours élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie à Bordeaux . 81
IX. Le musée de Montpellier. 86
X. Dominique Florentin, sculpteur du seizième siècle. 108
Pièces justificatives. 131
Liste des Sociétés des départements correspondant avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 143

PARIS. TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, ÉDITEURS, 8, RUE GARANCIÈRE.

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
RUE GARANCIÈRE, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES CULTES
ET DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 24 au 27 avril 1878

SECTION DES BEAUX-ARTS

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXIX

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 24 AU 27 AVRIL 1878

SECTION DES BEAUX-ARTS

DEUXIÈME SESSION.

ARRÊTÉ INSTITUANT UNE COMMISSION PERMANENTE DES SOCIÉTÉS DE BEAUX-ARTS.

Le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts,

Vu les instructions adressées par l'un de nos prédécesseurs, en date du 6 janvier 1869, aux correspondants du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour les travaux historiques et archéologiques;

Vu la décision, prise le 28 avril 1876, d'assimiler les Sociétés de Beaux-Arts des départements aux Sociétés savantes et de les appeler à prendre part à la réunion solennelle des Sociétés savantes

qui a lieu chaque année à Paris, ainsi qu'aux récompenses qui y sont distribuées, décision rappelée dans la circulaire ministérielle du 14 août 1876,

ARRÊTE :

Art. 1er. — Il est institué au Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts une Commission permanente, près la Direction des Beaux-Arts, chargée de correspondre avec les Sociétés de Beaux-Arts de la France et de centraliser leurs travaux.

Art. 2. — Cette Commission est ainsi constituée :

Membres de droit :

Le directeur des Beaux-Arts, *président.*

Le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, *vice-président.*

Le directeur des Musées nationaux, *vice-président.*

Le directeur de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, inspecteur général des Écoles de dessin.

Le chef du bureau des Beaux Arts.

Membres titulaires :

MM. BALLU, membre de l'Institut.

BOESWILLWALD, architecte, inspecteur général des monuments historiques.

BOISSIEU (de), chef de la deuxième division des Cultes.

CARDAILLAC (de), membre de l'Institut.

CHABOUILLET, conservateur sous-directeur au département des médailles à la Bibliothèque nationale.

CHÉRON, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale.

CLÉMENT DE RIS (comte), conservateur du Musée de Versailles.

COUSIN (J.), bibliothécaire de la ville de Paris.

DARCEL, administrateur des Gobelins, *secrétaire.*

GENTIL, ancien secrétaire de la Commission supérieure des Beaux-Arts.

MM. Gruyer, membre de l'institut, inspecteur des Beaux-Arts.
Guiffrey, archiviste aux Archives nationales.
Guilhermy (de), conseiller à la Cour des comptes.
Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des Arts décoratifs.
Mantz (Paul), chef de bureau au Ministère de l'Intérieur.
Du Mesnil, conseiller d'État, directeur de l'enseignement supérieur.
Michaux, chef de la division des Beaux-Arts à la Préfecture de la Seine.
Montaiglon (G. de), professeur à l'École des chartes.
Quicherat, directeur de l'École des chartes.
Ronchaud (Louis de), inspecteur des Beaux-Arts.
Saint-Victor (Paul de), inspecteur des Beaux-Arts.
Servaux, sous-directeur des sciences et lettres au Ministère de l'Instruction publique.
Sommerard (du), directeur du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny.
Tardif, conseiller d'État.
Watteville (baron Oscar de), directeur des sciences et lettres au Ministère de l'Instruction publique.

Secrétaires adjoints :

MM. Jouin (Henry), attaché à la Direction des Beaux-Arts.
Jamain (Joseph) id.

Art. 3. — La Commission des Sociétés de Beaux-Arts, une fois constituée, se recrute par elle-même.

Art. 4. — Cette Commission dirigera les réunions annuelles des Sociétés des Beaux-Arts qui auront lieu à la Sorbonne en même temps que les réunions des Sociétés savantes.

Art. 5. — Elle comprendra, en dehors des vingt-cinq membres titulaires résidants, des membres titulaires non résidants, des membres honoraires et des membres correspondants.

Signé : Joseph Brunet.

Paris, le 6 novembre 1877.

ARRÊTÉS

NOMMANT DES MEMBRES NON RÉSIDANTS, DES MEMBRES HONORAIRES ET DES MEMBRES CORRESPONDANTS DE LA COMMISSION PERMANENTE DES SOCIÉTÉS DE BEAUX-ARTS.

MEMBRES NON RÉSIDANTS :

Arrêté du 6 novembre 1877.

Mgr BESSON, évêque de Nîmes.
Mgr TURINAZ, évêque de Tarentaise.
MM. CHARVET (Léon), architecte, à Lyon.
GRÉAU, président de la Société des Amis des arts, à Troyes.
ROUX, président de la Société des Amis des arts, à Marseille.
LA SICOTIÈRE (DE), sénateur.

Arrêté du 20 avril 1878.

M. PORT (Célestin), archiviste du département de Maine-et-Loire.

MEMBRES HONORAIRES :

Arrêté du 6 novembre 1877.

MM. Maurice COTTIER, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, à Paris.
DUBOUCHÉ, directeur du Musée céramique de Limoges.
G. DE MONBRISON, à Saint-Roch, par Auvillar (Tarn-et-Garonne).
OWEN (Philip), directeur du Musée de South-Kensington, à Londres.
REYNARDT, administrateur du Musée de Lille

Arrêté du 20 *avril* 1878.

M. Marcille, conservateur du Musée d'Orléans.

MEMBRES CORRESPONDANTS :

Arrêté du 6 *novembre* 1877.

MM. Braquehaye, professeur de dessin à Bordeaux.
Dauban (Jules), conservateur du Musée d'Angers.
Marionneau, président de la Société archéologique de Nantes.
Michel (Ernest), conservateur du Musée de Montpellier.
Roussel, propriétaire à Anet.

Arrêté du 20 *avril* 1878.

MM. Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon.
George, architecte, à Lyon.
Lebreton (G.), conservateur du Musée céramique de Rouen.

Le mercredi 24 avril 1877, quarante délégués de vingt-quatre Sociétés d'art des départements se sont réunis à midi et demi dans la salle Gerson, obligeamment préparée par les soins de M. le baron de Watteville, directeur des sciences et lettres, et de M. Servaux, sous-directeur des sciences et lettres au Ministère de l'Instruction publique.

La séance ayant été ouverte par M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, M. du Sommerard, directeur du Musée des Thermes et de l'Hôtel Cluny, occupe le fauteuil de la présidence. M. Marionneau, secrétaire de la Société archéologique de Nantes, est choisi pour vice-président. M. Darcel, secrétaire de la

Commission permanente des Sociétés de Beaux-Arts, assisté de M. Henry Jouin, secrétaire adjoint, prend place au bureau.

M. le marquis de Chennevières prononce le discours suivant :

Messieurs,

La seconde réunion des Sociétés des Beaux-Arts de la province s'ouvre dans des conditions vraiment extraordinaires, dans une semaine de vive émotion. Le cœur nous bat à tous à la veille de l'inauguration de l'Exposition universelle, en laquelle la France a mis ses espérances, son légitime orgueil et tous ses efforts depuis deux années. Le bruit des marteaux des ouvriers du Champ de Mars, et cette vague et puissante rumeur qui précède les grands spectacles populaires, paraissent devoir couvrir un peu l'échange d'ordinaire plus tranquille de vos savantes communications.

Il semble que vous soyez plutôt venus pour remporter aux sociétés qui vous ont délégués l'impression première des étonnements qui vous attendent là-bas sur les deux rives de la Seine, que pour continuer ici, après notre entrevue de l'an passé, la bonne et utile mise en relation de la province avec la Direction des Beaux-Arts. Eh bien, messieurs, vous pourrez dire aux sociétés dont vous êtes les représentants, qu'en ce qui concerne les arts, la province a eu sa large part dans nos préoccupations et dans les apprêts de cette grande fête; que ceux qui vous suivront à Paris y retrouveront dans le palais du Trocadéro les portraits nationaux qu'ont bien voulu prêter les musées, les cathédrales, les collections privées, les châteaux de nos départements, pour placer sous les auspices des anciennes illustrations de la France les admirables produits du génie de la France nouvelle. Ils reconnaîtront près de là, dans le même palais, les merveilles les plus délicates que les cabinets de leurs amateurs aient pu fournir à l'histoire rétrospective de l'art et de la curiosité.

Sous le dôme immense de la salle des fêtes, ils prendront leur part de ces auditions musicales auxquelles ont été conviés leurs compositeurs, aussi bien que ceux de l'Europe entière. Dans les galeries où le Ministère de l'Instruction publique développera les

mille faces de l'enseignement national, ils verront les œuvres des jeunes élèves de nos écoles de dessin de Lyon et de Dijon à côté des ouvrages de nos écoles parisiennes, et les prodiges de la manufacture de Beauvais à côté de ceux de Sèvres et des Gobelins. En un mot, là où il a dépendu de l'administration de servir et de mettre en lumière les travaux de la province, elle n'a point manqué à ce devoir.

Nous comptons que, pour sa part, la province nous aidera de plus en plus à la servir et à échauffer les esprits de ses chercheurs et de ses artistes. Vous vous souvenez, messieurs, de ce qui se passa, l'an dernier, dans notre première réunion. Nous causâmes familièrement, durant trois jours, de nos intérêts communs, dans l'intervalle de quelques lectures. Ce fut un entretien très-profitable, car nous nous renseignâmes ainsi les uns les autres sur les origines de vos sociétés, sur le but spécial qu'elles se proposaient, sur les résultats déjà acquis et sur ceux qu'on devait encore attendre. La Direction des Beaux-Arts vous exposa, elle aussi, ses menus projets et les mobiles de ses diverses entreprises : de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et secondaires, de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, de la décoration des monuments publics de nos départements, c'est-à-dire, en somme, de l'avenir, du passé et du présent de l'art en nos provinces.

Nous avons droit d'espérer aujourd'hui que la grande question de l'organisation de l'enseignement du dessin touche à sa solution, et que M. le ministre va très-prochainement en formuler l'application dans l'un des projets de loi qu'il élabore. Ce jour-là, les étrangers qui viennent étudier les établissements d'art de notre pays n'auront plus droit de s'étonner, comme ils le font, que la France, qui, il y a vingt-sept ans, à la suite de la première Exposition universelle à Londres, signala elle-même la nécessité de propager, dans l'intérêt de son industrie, cet enseignement populaire, se soit laissé devancer par la Belgique, par l'Angleterre, par l'Allemagne ; par tous les pays qui sentent que l'industrie doit périr là où le savoir élémentaire des formes ne guide pas la main de l'ouvrier.

Nous avons recueilli dans ces derniers mois, par l'entremise des préfectures, tous les éléments d'information sur les musées, sur les écoles de dessin, sur les méthodes qui y sont observées, sur

toutes les institutions, en un mot, qui peuvent servir au perfectionnement du goût et de la pratique du dessin dans nos départements. Ce seront là de précieux renseignements pour la mise à exécution, sensée et rapide, selon le caractère et les besoins de chaque province, de la grande réforme qu'étudie M. le ministre.

Messieurs, l'an passé, à pareille époque, l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, votre œuvre et la nôtre, était encore à l'état de rêve. Nous en préparions péniblement le premier volume consacré aux monuments religieux de Paris. Non-seulement ce premier volume existe aujourd'hui et promet une série de beaux livres à vos bibliothèques, mais le tome second est à cette heure complétement terminé, sauf les tables, qui sont, comme vous le savez, une partie bien utile de ces sortes de publications. Ce second volume est tout à la province et commence par Montpellier, Orléans, Châlon-sur-Saône et Versailles, la description des millions d'objets d'art qui sont la noble parure des musées, bibliothèques, églises et hospices de nos départements.

Le tome troisième s'avance lui-même rapidement; il comprendra les premières nomenclatures des monuments civils de Paris; puis la province, alternant encore avec la capitale, nous fournira les Musées de Tours, de Nantes, d'Angers, de Lille, etc., et des inventaires innombrables d'églises et d'hôtels de ville. Car, Dieu merci, nos casiers se sont singulièrement enrichis depuis l'an dernier, et n'était, chose si grave et si lente, la difficulté du contrôle des attributions, dans un travail d'une telle délicatesse, les volumes se succéderaient avec une célérité merveilleuse que nous acquerrons naturellement, le branle une fois donné. Grossissez, messieurs, je vous le demande, grossissez nos archives, et entendez-vous bien entre vous, architectes et savants, pour qu'il n'y ait point double emploi d'études et d'efforts. Nous avons fait de notre mieux, par les circulaires administratives aux préfets, pour indiquer sa part à chacun; il y aura, vous le savez, besogne pour tout le monde.

Et aussi, messieurs, je vous répète ma prière de l'an passé. Après nous avoir aidés à décrire les décorations anciennes de vos monuments, aidez-nous à leur en préparer de nouvelles. Vous avez lu la circulaire que M. le ministre a récemment adressée à MM. les préfets pour leur demander la liste des édifices de leurs

départements qu'il pourrait être bon de faire orner de peintures et de sculptures par les artistes aux fortes études dont notre école est aussi riche en ce moment qu'elle l'a jamais été en aucun temps. Nous pouvons même noter ici un point d'importance, non-seulement à votre adresse, mais à l'adresse des visiteurs du monde entier. Si vous voulez emporter de l'état actuel de l'école française une idée vraiment juste, après que vous aurez parcouru les galeries du Champ de Mars occupées par les tableaux et les statues que nos salons annuels ont produits depuis 1867, et qui, je l'espère, vont faire bonne contenance devant les œuvres choisies des écoles étrangères, ne manquez pas, avant de quitter Paris, de visiter les peintures monumentales que cette période a produites à l'Opéra, à Sainte-Geneviève, à la Trinité, etc.; c'est appliquées aux murs des édifices qu'il faut chercher les maîtresses œuvres, c'est à de telles œuvres capitales que doit avant tout se reconnaître la nation artiste. J'en voudrais, pour ma part, peupler la France entière.

Ce qui manque à notre école, ce ne sont pas les talents; il s'en forme tous les jours qui ne demandent que l'occasion de se produire et de grandir par des besognes dignes d'eux. Ce qui manque, ce sont les occasions, et c'est péché en vérité de solliciter la jeunesse à ce rude métier d'artiste par les mille encouragements de l'État et par ceux de vos conseils généraux qui envoient des pensionnaires à Paris, si nous ne trouvons les moyens d'utiliser les talents acquis au profit de leur naturelle ambition, et mieux encore au profit de notre pays, et pour le plus grand éclat de nos monuments.

Les ressources du budget des beaux-arts sont fort minces; nous nous appliquons à en multiplier les miettes, pour le plus grand bien du plus grand nombre, et je vous assure qu'en ce sens nous faisons des miracles. Mais si la province, qui doit bénéficier des travaux commandés, ne contribue quelque peu pour sa part à l'entreprise, que voulez-vous que puisse faire pour la province la Direction des Beaux-Arts? que voulez-vous que deviennent vos pensionnaires artistes, que nous eussions, par préférence, le jour où ils eussent fait preuve de mérite, chargés de la décoration des monuments qui leur étaient chers par leurs souvenirs d'enfance? Insistez donc, messieurs, vous avez toute autorité pour cela, auprès

des pouvoirs municipaux. Ceux qui aimeront leur ville sincèrement et le prouveront par leurs largesses trouveront dans l'Administration des Beaux-Arts une bonne volonté toujours prête à les seconder.

Pendant les trois journées, trop courtes, que va durer, messieurs, cette réunion nouvelle des Sociétés de Beaux-Arts de la province, nous allons continuer l'œuvre si bien commencée l'an passé. Le Nord et le Midi, le Centre, l'Est et l'Ouest vont s'instruire mutuellement de leurs procédés d'action, du point de départ de leurs Compagnies, des moyens dont elles disposent, des institutions qu'elles ont créées; s'il est quelque but commun que vous puissiez trouver à poursuivre, vous l'étudierez fraternellement. A la suite de la session d'avril 1877, je proposai à M. le ministre, qui voulut bien l'approuver, la publication d'un recueil où fussent consignés les procès-verbaux de vos séances et les travaux que vous nous aviez apportés ici. Un nouveau fascicule reproduira, cette année encore, cela va sans dire, le résumé de vos entretiens et vos plus importants mémoires.

La communication qui nous fut donnée l'an passé d'une très-intéressante étude sur Dominique Florentin m'a suggéré l'idée qu'une part spéciale serait peut-être bonne à faire dans nos réunions annuelles à des lectures de monographies sur les artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens qui ont illustré nos provinces. Je sais, pour avoir moi-même jadis étudié ce côté de l'histoire provinciale, combien la mine est riche et est loin d'être épuisée. Ces monographies rendraient plus tard de grands services à l'*Inventaire des richesses d'art* en lui fournissant des dates certaines, quand nous en viendrons à la table générale des artistes, dont beaucoup naturellement seront des artistes provinciaux.

Ainsi, messieurs, nous nous trouverions au bout d'un temps avoir élevé à petit bruit un monument plus sérieux que n'en produisent d'ordinaire les élucubrations académiques; car ce simple recueil de vos procès-verbaux, partageant ses feuilles entre l'histoire de vos sociétés et de vos écoles et la biographie de vos artistes, deviendrait en quelques années l'histoire même de l'art en province, c'est-à-dire un livre utile à tous, et qui, grâce à votre érudition, aurait sa place marquée dans toutes les grandes bibliothèques de nos départements.

PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES.

Séance du mercredi 24 avril 1878.

PRÉSIDENCE DE M. DU SOMMERARD, DIRECTEUR DU MUSÉE DES THERMES ET DE L'HOTEL DE CLUNY.

M. Charvet, président de la Société archéologique de Lyon, lit un mémoire sur les *Origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon*. Le peintre Thomas Blanchet, en 1689, obtient des lettres patentes pour la création d'une école de dessin pour la province, placée sous le patronage de l'Académie de peinture et sculpture de Paris. Ce projet n'eut pas de suite.

L'abbé Lacroix, en 1751, donne le plan d'une académie de dessin d'après la figure à laquelle s'opposent les dessinateurs pour l'industrie des tissus, qui proposent la création d'une école de fleurs.

Peu secondée par l'intendant du commerce et par celui des arts et bâtiments, elle ne réussit à s'établir qu'à la fin du dix-huitième siècle, par l'initiative de quelques particuliers qui en faisaient les frais.

En 1780, l'école gratuite de dessin prit la place de cette entreprise et lui donna une existence assurée.

M. Noel, architecte, membre de la Société des Amis des arts d'Orléans, dans un mémoire intitulé : *Des arts industriels au moyen âge et à l'époque moderne*, étudie les transformations de la classe des artisans depuis l'antiquité grecque et romaine, où elle était composée d'esclaves, jusqu'au onzième siècle, où elle se réfugie dans les monastères.

Au douzième siècle, les laïques s'emparent de l'industrie et se réunissent en corporations qui en portent au plus haut degré la pratique.

Mais à la fin du dix-huitième siècle, les nécessités de la consommation dans une société plus universellement riche forcèrent de briser les entraves que les corporations apportaient à la production,

et, les guerres générales aidant, la tradition des arts industriels fut perdue et n'a point encore été retrouvée.

M. Noël constate que les écoles de dessin ne suffisent pas, avec leur organisation actuelle, à remplacer l'enseignement reçu dans l'atelier du temps des anciennes corporations. Il appelle une transformation de l'enseignement qui y est donné; celui dont M. Braquehaye, professeur à l'école de Bordeaux, a développé l'organisation l'an dernier, et qu'il donne dans cette ville, lui semble un type dont il faudrait se rapprocher.

M. de Berluc-Perussis, président de l'Académie d'Aix, lit un mémoire sur les *Travaux de l'Académie d'Aix relatifs aux Beaux-Arts de* 1808 *à* 1878. — École de dessin en 1806. — Académie en 1808, par les descendants des amateurs qui, du XVIIe au XVIIIe siècle, élevèrent à Aix de si beaux hôtels et y réunirent de si célèbres collections d'objets d'art.

L'Académie, divisée en plusieurs sections, dont une des arts, fonda une école de dessin, puis organisa, en 1831, le musée, en réunissant tous les tableaux dispersés dans l'hôtel de ville et dans certains édifices, musée que le legs fait par le peintre Granet a considérablement augmenté. — L'Académie ouvrit des concours sur l'histoire de l'art provençal.

M. E. Jolibois, archiviste du département du Tarn, président de la Société des sciences, arts et lettres d'Albi, à propos d'une communication sur l'*Inventaire des richesses d'art dans le Tarn,* fait le tableau des artistes et des œuvres d'art de l'Albigeois, depuis le moyen âge jusqu'à l'époque moderne.

La Société dont M. Jolibois est le président a été fondée à la suite d'une exposition des richesses d'art du département; la section des arts, qui s'occupe du musée et des écoles de dessin, s'est chargée de la rédaction de l'inventaire des richesses d'art du département. M. Jolibois constate l'intérêt que le public prend au musée, et conclut à la nécessité de pareille création dans chaque département.

M. Véron, peintre, directeur de l'école des beaux-arts de Poitiers, dans un mémoire intitulé : *le Peintre-sculpteur et le sculpteur-peintre,* analyse les œuvres de la sculpture où l'artiste s'est montré peintre par la recherche de la passion et du mouve-

ment, et celles de la peinture où le balancement des lignes et la tranquillité de l'ensemble indiquent que l'artiste s'est préoccupé des conditions de la sculpture.

M. le comte DE MELLET, dans une chaleureuse improvisation, proteste contre la théorie du précédent mémoire, qui tiendrait à séparer l'art en deux parties distinctes.

M. l'abbé Julien LAFERRIÈRE, président de la Commission des arts et monuments de la Charente-Inférieure, lit un mémoire sur l'art en Saintonge et en Aunis, qui est la préface d'un inventaire des richesses d'art du diocèse, provoqué par Mgr l'évêque de la Rochelle, inventaire plus étendu que celui entrepris par la Direction des Beaux Arts, en ce sens qu'il est accompagné de la représentation des monuments inventoriés et de leur histoire.

M. Jules-Éloi ROUX, président du cercle artistique de Marseille, dépose sur le bureau le catalogue de l'exposition de dessins anciens organisée par la Société des Amis des arts, de décembre 1877 à janvier 1878.

Ce catalogue, magnifiquement imprimé, est illustré de la reproduction héliographique des principaux dessins exposés.

M. J. ROUX, qui a fait l'an dernier l'historique du cercle artistique de Marseille, annonce que le nombre de ses membres, qui était de 600 l'an dernier, est de 900 pour la présente année.

Séance du jeudi 25 *avril* 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE COMTE DE CARDAILLAC, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Au début de la séance, M. Georges, architecte, membre de la Société archéologique de Lyon, est appelé à prendre place au bureau, à titre de vice-président.

M. BROCARD, secrétaire de la Société archéologique de Langres, lit un mémoire sur les *Origines de la Société archéologique de Langres*, fondée en 1836, par 110 associés, malgré les résistances de l'administration, pour sauver de la destruction les débris antiques découverts en 1832.

La Société a créé un musée d'archéologie et de peinture, et a

publié des mémoires sur l'histoire et l'archéologie du département, l'histoire du sire de Joinville, et enfin un bulletin trimestriel de ses travaux.

M. Parrot, membre de la Société académique d'Angers, dans un mémoire sur les *Richesses artistiques de Notre-Dame de Béhuard*, petite église de l'Anjou conservée intacte jusqu'à nos jours, cite les verrières historiques représentant les fondateurs de l'église, ainsi que les rois Louis XI et Charles VIII, et enfin un panneau de bois représentant de profil, en buste, le roi Louis XI, qui érigea l'église en collégiale royale, portrait qui passe pour avoir été donné par son fils, mais qui, en tout cas, est du quinzième siècle. M. Parrot en soumet un dessin à la réunion.

Un calice, une croix, deux encensoirs, tous du quinzième siècle, une vierge en orfévrerie, du même temps, appartiennent au Trésor.

Ce travail, raccourci en certaines parties, développé dans d'autres, sera refait par M. Parrot pour faire partie de la collection des inventaires des richesses d'art de la France.

M. l'abbé Cheyssac, curé de la Roche-Chalais, de la Société historique et archéologique de la Dordogne, communique un travail sur *une page de peinture murale dans une église de campagne du quinzième siècle.*

Cette église est celle de Cumont, arrondissement de Ribérac (Dordogne), qui date de l'époque romane et dans laquelle on vient de découvrir des peintures très-importantes du quinzième siècle, couvertes par un badigeon qui a été immédiatement recouvert de plâtre.

Le sujet principal est un arbre de Jessé, exécuté avec une grande sobriété de couleurs; quant aux autres sujets dont on n'a pu apercevoir que des fragments, ils semblent relatifs à la légende de la Vierge.

M. le chanoine Dehaisnes, archiviste et président de la Commission historique du département du Nord, lit un mémoire sur l'*Inventaire des richesses d'art dans le département du Nord* exécuté par la Commission historique.

Cette Commission, qui s'occupe de la statistique, du classement, de l'étude et de la conservation des monuments de Flandre,

de l'Artois, du Hainaut et du Cambrésis, s'est chargée de l'Inventaire.

L'auteur du mémoire a déjà rédigé lui-même l'inventaire de 125 communes de l'arrondissement de Lille, qui est presque complet, et le travail se poursuit pour les autres arrondissements.

M. Marionneau, de la Commission du Musée de Nantes, lit quelques recherches sur l'architecte Louis qui rectifient *les erreurs publiées dans les biographies de l'architecte Louis.*

Louis (Nicolas-Louis), né à Paris le 10 mai 1731, pensionnaire du roi à Rome, où il arriva en 1756, en repartit en 1759.

La partie importante de ce mémoire, écouté avec un grand intérêt, a trait aux déboires éprouvés à Bordeaux par Louis, après la construction du théâtre qui est son chef-d'œuvre, M. Marionneau lit une lettre fort digne de l'artiste à M. Dupré de Saint-Maur, intendant de Bordeaux, où il se plaint des procédés des jurats de la ville, qui le laissent partir en lui devant une somme considérable.

Louis mourut à Paris, non à l'hôpital, en 1807, mais rue de la Place Vendôme, n° 200, le 2 juillet 1800, à sept heures du soir.

M. Marionneau espère que la ville de Bordeaux vengera la mémoire de Louis des mauvais procédés de ses anciens magistrats, lors de la célébration du centenaire du Grand-Théâtre de Bordeaux.

Quelques Bordelais amis des arts ont songé à lui dresser une statue dans la ville qu'il a illustrée, et il est probable que si l'administration communale voulait prendre l'initiative de son exécution, la Direction des Beaux-Arts entrerait pour une large proportion dans les dépenses qu'elle nécessitera, suivant une mesure générale annoncée dans une des dernières circulaires de M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts.

M. George, de la Société archéologique de Lyon, lit un mémoire sur *l'Habitation dans l'Assyrie et la Babylonie antiques,* où il analyse les plans, les modes de construction et de décoration des édifices, dont les débris ont été exhumés. L'auteur montre une étude très-approfondie de tous les documents publiés sur ces matières.

M. Véron, directeur de l'École des Beaux-Arts de Poitiers, lit sur *le grand art et sa mission* un mémoire dont M. le comte de Mellet approuve hautement les tendances et les pensées.

M. Carré, architecte, membre de la Société de l'Union artistique du Pas-de-Calais, expose les moyens d'action de la Société, qui publie un bulletin, dont deux fascicules sont par lui déposés sur le bureau; bulletin accompagné de reproductions des œuvres exposées par les membres.

Des expositions, des ventes, des loteries et même des pensions de retraite forment un ensemble de mesures destinées à les aider.

M. Braquehaye, de la Société archéologique de Bordeaux, donne des renseignements très-intéressants sur la fondation de l'École académique de peinture et de sculpture de Bordeaux, en suite des lettres patentes du roi datées de 1667.

En 1688 et 1689, M. Le Blond de la Tour, peintre ordinaire du roi, fit les premières démarches qui aboutirent en 1690 à la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui s'établit en 1701 dans le collége de Guyenne, après une inauguration solennelle.

Disparue après 1709, elle fut rétablie, en 1744, par les magistrats de Bordeaux qui fondent des prix en 1752.

L'enseignement comprenait la peinture, la sculpture, l'architecture, la perspective et l'anatomie ; mais le but principal des études était de compléter les cours de pilotage.

L'école, disparue à l'époque de la Révolution, se réfugia dans l'atelier de Lacour père, qui se chargea généreusement de tous les frais jusqu'à la fondation des écoles centrales, qui devinrent les lycées, en 1800.

L'école de dessin et de peinture s'en sépara pour devenir gratuite, sous sa direction.

Séance du vendredi 26 *avril* 1778.

PRÉSIDENCE DE M. A. DE MONTAIGLON, PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES CHARTES.

Au début de la séance, M. l'abbé DEHAISNES, archiviste du département du Nord, est appelé au bureau, à titre de vice-président.

M. de Berluc-Perussis, au nom de M. DE SAPORTA, membre de l'Académie d'Aix, lit un rapport sur les *Travaux de l'Académie d'Aix au point de vue de l'inventaire des richesses d'art de la France.*

Une commission composée du lecteur du rapport, de son auteur et de MM. A. Reinaud et de Fonvert, s'est chargée de l'inventaire des églises d'Aix, et s'est mise à l'œuvre, en commençant par la cathédrale, dont le rapport énonce les principales richesses.

M. DE BERLUC-PERUSSIS s'est même occupé de reproduire la tenture de tapisserie qui fut acquise, lors de la réforme, de l'église de Saint-Paul de Londres pour laquelle elle avait été fabriquée au quinzième siècle.

L'Académie d'Aix se propose de publier ces dessins, de telle sorte que les travaux de l'inventaire semblent devoir motiver une foule de travaux locaux, qui en seront le développement.

M. l'abbé JUTEAU, membre de la Société archéologique de Tours, lit une description étendue de l'*église des Minimes, de Tours,* qui est du dix-septième siècle et renferme entre autres œuvres remarquables de cette époque une grille de fer magnifiquement ouvragée vers l'année 1670, un autel sous baldaquin et des boiseries.

M. Benjamin FILLON soumet à la réunion des lettres autographes donnant les signatures d'un grand mombre d'artistes, depuis le Pérugin jusqu'à Géricault, qui excitent un intérêt très-vif.

A propos de cette communication, le président, M. A. de Montaiglon, discute une pièce de Jean Juste, le sculpteur florentin, qui a fait de si grands travaux en France à l'époque de la Renais-

sance, notamment au tombeau de Louis XII, pièce qui établit la généalogie de cette famille, naturalisée française en 1513, et arrivée vers 1503.

M. Sicard, secrétaire de la Société de statistique de Marseille, communique une note sur « les origines de cette société », fondée en 1828, non sans quelques difficultés de la part du pouvoir central qui commença par la tolérer ; ce ne fut qu'en 1831 qu'elle reçut une autorisation régulière.

M. Marionneau, de la Commission du Musée de Nantes, lit un mémoire sur les *Lettres inédites du Frère André*, dominicain du dix-huitième siècle, lettres qui fournissent de nouveaux documents sur sa vie.

Son premier tableau date de 1715 : il avait quarante-cinq ans ; son dernier date de 1752 : il avait quatre-vingt-deux ans ; il représente *sainte Geneviève*.

M. Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, communique des renseignements sur « les dernières applications de la photographie » à la reproduction des œuvres d'art, et soumet à la réunion des épreuves grises ou coloriées obtenues par la combinaison de la photographie avec la lithochromie.

M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, lit sur l'*Importance des artistes provençaux dans l'antiquité* un mémoire qui traite un peu trop du rôle joué par les Provençaux en politique, en littérature et en art, tant en Italie que dans les Gaules, avant et sous la domination romaine. L'auteur serait porté à attribuer aux statuaires gaulois, c'est-à-dire provençaux, toute la statuaire romaine que signalent le mouvement et la vie, comme le *Laocoon* et le groupe du *Taureau Farnèse*. Les inscriptions grecques qui y sont gravées ne seraient pas une preuve à opposer à cette théorie, les artistes provençaux portant des noms grecs.

Tel fut Zénodore, l'auteur du *Mercure gaulois*, qui éleva à Rome la statue colossale de Néron.

M. le président lit, en l'absence de M. Bulliot, président de la Société éduenne, une note sur les origines de cette société, et surtout sur la fondation du Musée lapidaire d'Autun.

Ce musée, installé dans une église du douzième siècle, renferme une magnifique collection de figures de divinités païennes, de

débris d'architecture, de mosaïques antiques, ainsi que de débris du moyen âge et de la Renaissance.

Ce musée, trop à l'étroit dans ce local, a pour annexe un hôtel où la Société tient ses séances.

Le secrétaire lit, au nom de M. A. Durieu, secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, un mémoire sur la section des beaux-arts de cette Société.

Cette Société, fondée en 1804, réunit dans le local de ses séances quelques objets d'art qu'elle voulut faire concourir à la fondation d'un musée en 1825.

L'administration municipale, là, comme presque partout ailleurs, prétexta de son manque de ressources pour ne point accueillir ce projet, qui ne fut réalisé qu'en 1846, après plusieurs tentatives infructueuses.

Le local, peu convenable d'ailleurs, enlevé à la Société en 1848, puis rendu, est remplacé aujourd'hui par une ancienne chapelle où les collections considérablement accrues sont exposées.

Enfin, la Société a provoqué des expositions d'art et cherche à organiser une exposition rétrospective.

A propos d'un mémoire sur la cathédrale de Pamiers, présenté par M. de Lahondès, membre de la Société archéologique du Midi, M. A. de Montaiglon relève une erreur de l'auteur sur le lieu de naissance de François Mansart qui aurait construit cette église. Mansart n'est point de Pamiers, mais de Paris, ainsi que le prouvent tous les documents.

M. Ch. Desavary, membre de la Société artésienne des Amis des arts, soumet à la réunion des lithographies exécutées, chaque année, d'après le tableau le plus intéressant parmi les acquisitions qu'elle fait, lithographies qu'elle distribue à ses adhérents, conservant ainsi un souvenir d'œuvres d'art qui disparaissent chez les particuliers.

M. Véron, de Poitiers, termine la séance par une longue description du nouveau Musée de Poitiers, suivie d'un inventaire raisonné des monuments qu'il renferme.

Le secrétaire,
A. Darcel.

Séance générale du samedi 27 avril.

Le samedi 27 avril a eu lieu, à la Sorbonne, dans la grande salle du concours général, sous la présidence de M. A. Bardoux, ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, la distribution des récompenses aux sociétés savantes et aux savants des départements.

A midi précis, M. le ministre, accompagné de M. Xavier Charmes, son chef de cabinet, est arrivé avec M. Casimir Périer, sous-secrétaire d'État. Il a été reçu par M. Mourier, vice-recteur de l'Académie de Paris, et par les hauts fonctionnaires de l'Université.

Ont pris place sur l'estrade, à côté de M. le ministre et de M. le sous-secrétaire d'État, MM. Milne-Edwards, Léopold Delisle, Blanchard, Faye, Pasteur, de Watteville, Chabouillet, de Chennevières, A. Darcel, Hippeau, C. Robert (de l'Institut), Michel Chasles, Picot, D. Nisard, Alfred Maury, Servaux, Quicherat, Levasseur, Dechy-Mœr, représentant du ministre de l'instruction publique d'Autriche-Hongrie, etc.

On remarquait dans l'amphithéâtre MM. de Quatrefages, Dumas, J. Tardif, Béclard, Desnoyers, Hébert, F. Wey, le général de Nansouty, Boutan, F. de Laborde, Jourdain, Lescœur, Macé, Mouchot, Foucher de Careil, Chassaing, Manuel, Deltour, Quet, Guimet, etc.

Quatre rapports sur les travaux des sociétés savantes et des savants qui ont obtenu des récompenses ont été lus par MM. Blanchard, pour la section des sciences; Hippeau, pour la section d'histoire, et Chabouillet, pour la section d'archéologie. M. Alfred Darcel, secrétaire de la section des Beaux-Arts, a lu ensuite le rapport suivant :

Messieurs,

Les Sociétés des Beaux-Arts des départements, assimilées aux Sociétés savantes de même origine par une décision ministérielle du 28 avril 1876, ont tenu l'an dernier leurs premières réunions

sous les auspices de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France. Elles se sont réunies cette année sous la direction d'une Commission permanente près la direction des Beaux-Arts, chargée de correspondre avec elles et de centraliser leurs travaux, Commission instituée par un arrêté en date du 6 novembre 1877, et qui n'est autre que la première dont les cadres ont été élargis.

Aussi M. le ministre a-t-il voulu qu'elle pût s'affilier les membres des diverses Sociétés d'art qui lui avaient prêté un actif concours, et a-t-il, sur sa présentation, nommé :

Membre non résidant : M. Célestin Port, archiviste de Maine-et-Loire;

Membre honoraire : M. E. Marcille, conservateur du Musée de peinture d'Orléans;

Membres correspondants : MM. Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon; George, architecte, membre de la Société archéologique de Lyon; Gaston Le Breton, conservateur du Musée céramique de la ville de Rouen, membre de la Commission d'antiquités de la Seine-Inférieure.

Maintenant, messieurs, il nous faut vous faire connaître quels ont été les travaux accomplis par la Commission permanente près la Direction des Beaux-Arts pendant l'année qui vient de s'écouler tant par elle-même que par les Sociétés d'art ou les membres de ces Sociétés dont elle a centralisé les travaux.

La question de l'enseignement du dessin, qui est une de ses préoccupations, si elle n'est point un des objectifs de son action, abordée dans nos réunions de l'an dernier, est revenue dans nos réunions d'hier.

M. Charvet, président de la Société archéologique de Lyon, en nous racontant les origines et les vicissitudes de l'enseignement du dessin dans la ville qu'il habite; M. Noël, architecte, membre de la Société des Amis des arts d'Orléans, dans une étude sur les arts industriels au moyen âge et à l'époque moderne, ont touché tous deux à cette question par un côté particulier, celui par lequel l'art touche à l'industrie.

Question grosse de difficultés, et qui appelle une réforme presque radicale de l'enseignement dans les méthodes, les modèles et les professeurs.

Il semble que l'enseignement du dessin ne doit plus être abandonné à des peintres sans talent ou sans clientèle, mais confié à des professeurs créés dans des écoles normales de dessin, comme il y a des écoles normales pour les professeurs de l'enseignement secondaire et de l'enseignement primaire.

Or, ces écoles existent avec un enseignement varié, où les applications de l'art à l'ornement, et par suite à l'industrie, occupent une place. C'est en premier lieu l'École nationale des Beaux-Arts, qui donne aujourd'hui des diplômes à ceux de ses élèves qui ont satisfait à certaines conditions d'examen; c'est ensuite l'École nationale des arts décoratifs, que l'énergique action de son nouveau directeur a ramenée aux conditions de son origine, lorsque Bachelier l'a fondée en 1766.

Les modèles appellent une réforme qui est déjà dans les esprits et qui sera dans les faits lorsque ceux qui dispensent les budgets, du haut en bas de l'échelle des pouvoirs, auront compris que le dessin n'est point un art d'agrément, mais un instrument, comme toute science acquise.

L'abandon presque exclusif des gravures, des lithographies et des photographies que les élèves copient plus ou moins servilement pendant des années entières sans en tirer aucun fruit, est résolu, et la bosse doit leur être substituée.

S'il faut de l'argent pour créer ce nouveau matériel, il y a aussi un choix à faire. Les modèles qui, jusqu'ici, sont à la diposition des écoles ne sont ni assez simples ni assez accentués pour des commençants, que l'on fait presque débuter par l'étude du relief.

Il y a là un desideratum qu'ont reconnu tous ceux qui ont eu à s'occuper des écoles élémentaires de dessin, que nous indiquons sans vouloir y insister.

Les méthodes seront une conséquence du changement de la nature des modèles. Il n'y aura qu'un programme à établir.

En résumé, ce que demandent tous ceux que préoccupe l'enseignement du dessin, tant à Paris que dans les départements, c'est qu'il y ait dans chaque ville importante une école bien organisée dans laquelle on formera des artisans habiles à manier le crayon ou l'ébauchoir, dans laquelle on les nourrira de l'étude de l'art qu'ils devront pratiquer, ainsi qu'on le faisait jadis dans l'atelier

du patron au temps des corporations dont on parle un peu trop peut-être aujourd'hui.

Du reste, M. le directeur des Beaux-Arts, dans le discours qui a inauguré nos réunions de cette année, nous a annoncé que M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts allait apporter une solution prochaine à cette question de l'enseignement du dessin dans un projet de loi qu'il élabore.

Si cet enseignement doit avoir surtout pour objet de donner des forces nouvelles à notre industrie française en aiguisant son goût, personne ne songe à couper les ailes de ceux qui, voulant ou pouvant voler plus haut, entreront dans la pléiade des artistes qui sont l'honneur de notre art national.

Pour ceux-ci, dont la province fait souvent compléter l'éducation à Paris, nous avons dit qu'il fallait que la province les ramenât à elle par les travaux d'art qu'elle pouvait avoir à faire exécuter.

L'administration des Beaux-Arts, ajoutions-nous, était disposée à les y aider. Aujourd'hui, cette aide lui est officiellement promise par une circulaire adressée par M. le ministre aux préfets de nos départements.

L'invitation qui y est faite ne restera pas lettre morte. Plusieurs administrations municipales se sont émues, et nous en savons une qui, sollicitée déjà par son conseil municipal, va faire appel au bon vouloir de l'administration des Beaux-Arts, afin d'obtenir son concours dans la décoration d'un musée-bibliothèque qu'elle construit.

Nous ne sommes pas dans le secret des administrations municipales et préfectorales de France, mais nous sommes assuré que partout où un monument se bâtit ou se bâtira, qu'il soit nécessaire ou seulement possible de décorer, le concours de l'administration des Beaux-Arts sera sollicité, et que celle-ci, autant que la chose sera possible, chargera du travail un artiste que la ville, le département ou la région, pour ne pas dire la province, aura envoyé se perfectionner à Paris où il sera resté.

Et il est à espérer que ce missionnaire du grand art, prenant de nouvelles forces au contact du sol natal, laissera à ces concitoyens une œuvre plus forte, témoignage de son talent, de sa science ou de son génie.

Il nous reste à vous parler, messieurs, des travaux accomplis par la Commission, à laquelle nous vous demandons la permission de restituer ici son titre primitif de Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, soit par ses membres, soit par ses correspondants.

Pendant les trois réunions que nous venons d'avoir ensemble, plusieurs d'entre vous nous ont indiqué ce qu'avaient fait les Sociétés d'art ou d'archéologie dont ils sont membres ; comment les travaux avaient été distribués et entrepris, et ce qu'ils comptaient faire encore.

M. le chanoine Dehaisne, le réellement savant archiviste du département du Nord ; M. E. Jolibois, pour le département du Tarn ; M. l'abbé Julien-Laferrière, pour la Charente-Inférieure ; M. Saporta, pour la ville d'Aix ; M. l'abbé Cheyssac, pour la Dordogne, et M. Parrot, pour l'Anjou, nous ont chacun renseigné. Ils nous ont appris, de plus, que le travail de l'inventaire provoquait d'autres travaux qui, s'ils ne rentrent pas dans le cadre officiel d'une façon absolue, en ce sens qu'ils le dépassent soit par des développements plus considérables donnés à la partie historique ou descriptive, soit par l'adjonction de la représentation des monuments décrits, sont toujours les bienvenus. Ils constatent, en effet, et d'une façon plus complète, l'existence de ce que possède le domaine public de la France : État, département ou commune.

Ce sont les richesses d'art appartenant au domaine public seu que nous inventorions. Nous le répétons ici après l'avoir dit dans une de nos réunions d'hier, afin de bien le préciser dans l'esprit de ceux où ce point était resté douteux. Quant à ce que possèdent les particuliers, l'État n'a point le droit d'y jeter un regard, même pour en constater l'existence. Ce sont choses meubles ou immeubles qui peuvent changer de propriétaire ou même disparaître, sans que ses représentants aient autre chose à exprimer qu'un regret.

Pour ce qui regarde l'Inventaire publié par la Direction des Beaux-Arts, il comprend aujourd'hui ;

27 monographies d'églises de Paris ;

10 monographies de monuments civils de Paris ;

15 monographies de monuments des départements, parmi les-

quels figurent les Musées d'Orléans, de Montpellier et de Châlon-sur-Saône, avec les églises et les hospices.

Les travaux parvenus à la Commission concernent les Musées d'Angers, de Nantes et de Tours, ainsi que 300 inventaires d'églises des départements d'Indre-et-Loire, du Rhône, du Loiret, du Nord, du Pas-de-Calais, de l'Isère, etc., et 100 inventaires de bibliothèques.

L'élan est donné maintenant, et nous espérons que les documents arriveront à la Direction des Beaux-Arts, assez abondants pour que les volumes puissent se succéder à de courts intervalles.

Sans se laisser distraire du travail de recensement pour lequel elle avait été fondée, la Commission a consacré de nombreuses séances à l'organisation de l'exposition de portraits historiques nationaux qui doit faire partie de l'Exposition universelle.

Disons-le tout d'abord : vous nous avez, messieurs, singulièrement facilité notre tâche par les expositions rétrospectives que vous avez organisées depuis une dizaine d'années sur presque tous les points de la France.

Munie des catalogues que vous en avez rédigés, la Commission a su à qui s'adresser à coup sûr, et elle a trouvé des intermédiaires bienveillants dans ceux d'entre vous qui s'étaient le plus activement occupés d'organiser ces expositions.

Sur 1,500 portraits examinés par elle ou par ses correspondants, 800 portraits lui ont été confiés par 500 prêteurs, villes, évêchés, églises ou particuliers. La plupart sont déjà parvenus à Paris, et le reste s'y achemine, pris sur place par un agent sûr, qui a déjà transporté à Londres, à Vienne et à Philadelphie nos expositions françaises des Beaux-Arts.

Parmi une foule d'œuvres intéressantes, charmantes ou magnifiques, qui nous montrent les traits des souverains, des seigneurs, des grandes dames et des belles dames, et des hommes d'épée, de robe et de tribune, des littérateurs, des artistes et des financiers de la France, depuis le seizième siècle, et même au delà, jusqu'à 1830, vous verrez quelques peintures célèbres : le *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix, et le triptyque de Moulins. Quant à celui de l'hôpital de Beaune, s'il ne se doit pas trouver parmi les portraits historiques, c'est qu'il sera exposé temporairement dans une

des salles du Louvre, débarrassé de ses trop pudiques repeints et scrupuleusement restauré sous la surveillance de M. le directeur des Musées nationaux. Il ne sera pas tel, cependant, qu'il fut peint pour le chancelier Rolin et sa femme Guigone de Salins, mais dédoublé dans son épaisseur de telle sorte qu'il se présentera du même coup ouvert et fermé.

La province, vous le voyez, messieurs, contribuera pour une large part, pour ce qui nous concerne plus spécialement, au magnifique spectacle auquel Paris convie la France, l'Europe et le monde. Nous vous remercions pour l'aide que vous nous avez donnée, sachant bien que la plupart d'entre nous ont comme vous leurs attaches les plus profondes dans la province, et que pour habiter Paris, nous n'en sommes pas moins des provinciaux, en rupture de ban, il est vrai.

DISCOURS DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES CULTES ET DES BEAUX-ARTS.

MESSIEURS,

Nous nous souvenons d'avoir assisté à l'une de ces solennités.

C'était en 1872 ; le ministre qui avait la périlleuse mission de parler à cette place était un maître dont nous avions suivi et applaudi, dans cette salle même, des leçons qui ne sont pas oubliées. Il vous entretenait ce jour-là (et vous savez avec quelle verve et quel éclat) des besoins de notre enseignement public au lendemain des détresses du pays, non loin des ruines, fumantes encore, laissées par la Commune. Il vous retraçait avec une sincérité pénétrante notre pénurie de laboratoires et de bibliothèques, l'insuffisance de nos maisons d'école, la vétusté des bâtiments de nos lycées.

Six ans se sont écoulés. Tout esprit éclairé et impartial jugera des immenses résultats obtenus.

Vous ne désespériez pas non plus, messieurs, puisque, malgré toutes nos infortunes, vous repreniez alors vos réunions interrompues.

Grâces vous en soient rendues! Vous avez contribué à ce relèvement des forces nationales qui nous permet dans trois jours d'ouvrir au monde étonné les portes de l'Exposition universelle. (Vifs applaudissements.)

Nous ne sommes plus au temps où, comme à la foire d'Ocadh, les poëtes des tribus arabes récitaient publiquement leurs vers et où les pièces qui avaient le plus captivé l'admiration des auditeurs étaient suspendues avec des clous d'or aux portes de la Caaba. Mais cette convocation, que nous venons d'adresser à toutes les nations, inspire à toute âme de patriote un involontaire respect pour ce puissant effort de la France. (Vifs applaudissements.)

Les sociétés savantes en représentent un des côtés rares, l'investigation sagace et patiente, l'amour profond des origines, la recherche minutieuse des faits, tout cet ensemble d'études provinciales qui apportent les matériaux de l'édifice construit ensuite par des mains habiles.

Une occasion incomparable se présente pour constater dans les diverses branches des connaissances humaines les résultats acquis depuis dix ans. Gardons-nous de la laisser échapper !

Ne pourriez-vous pas, messieurs, à l'aide d'une série de rapports succincts et précis, d'une méthode exacte et sobre, conserver la trace de souvenirs, de critiques, d'impressions qui courraient le risque de disparaître?

Ne pourriez-vous pas vous réunir de nouveau dans quatre mois, élargir vos rangs et échanger des jugements, dans de libres discussions, sur les découvertes ou les perfectionnements de toute nature accomplis depuis 1867?

Des visites faite non-seulement à travers l'Exposition, mais aussi dans les établissements scientifiques, littéraires, archéologiques et artistiques de Paris, n'amèneraient-elles pas des résumés aussi intéressants que féconds?

Messieurs, élever le niveau des idées, rapprocher les intelligences, connaître d'aussi près que possible la vérité, instruire ses semblables, quel plus noble but! Le ministre de l'instruction

publique examinera l'utilité d'une nouvelle convocation des sociétés savantes. L'institution de conférences spéciales a été l'objet des préocupations de mon honorable collègue, M. Teisserenc de Bort. Nous verrons donc les résultats qu'elles pourront produire.

En groupant des efforts isolés, on travaille mieux au progrès et à la diffusion de la science. Les rapports annuels entre les sociétés savantes ont été régularisés depuis de nombreuses années, mais il restait à établir entre nous et l'étranger un échange régulier, non plus seulement de livres, mais de renseignements, échange qui pût entretenir un système permanent d'enquête scientifique.

Le congrès de géographie, au mois d'août 1875, offrit une occasion que saisirent avec empressement les commissaires de la Belgique et de la Suisse. Un protocole fut alors signé, aux termes duquel les commissaires se proposaient de demander à leur gouvernement d'organiser dans chaque pays un bureau central chargé de réunir et de répartir les ouvrages, cartes, instruments, publiés ou fabriqués dans chaque nation, et de transmettre les communications scientifiques.

L'impulsion a été donnée, et la Commission française des échanges internationaux a été instituée le 15 mai dernier par un arrêté de mon honorable et savant ami M. Waddington. Des délégués envoyés par la France en Belgique ont définitivement résolu les points qui pouvaient être litigieux. Une première expérience se fait avec plein succès. Il y a lieu d'espérer que l'Exposition universelle amènera des adhésions plus nombreuses. Nous n'aurons plus alors à procéder par des tâtonnements inévitables ; la route est toute tracée. (Très-bien !)

Ainsi s'étend le domaine de la science ; ainsi nous ouvrons tous les jours un champ nouveau à l'esprit d'examen. (Très-bien !)

Vous parlerai-je des améliorations introduites dans l'instruction publique ? Vous les connaissez. Nous en préparons d'autres. Des créations de nouvelles chaires à la Sorbonne, à l'École de médecine ; des enseignements spéciaux à chaque province, confiés à des maîtres de conférences, dans les facultés départementales ; l'installation de bibliothèques et de laboratoires, partout où la sciences l'exige, répondront devant l'opinion de la sollicitude passionnée

du Gouvernement pour des intérêts qui sont ceux de la pensée française. Lisez le compte rendu de l'*École des hautes études*, et vous serez convaincus de l'activité qui se déploie dans toutes les branches du savoir.

Je ne vous exposerai pas non plus nos divers projets de loi. Ils ne font en partie que réaliser les idées des hommes éminents qui m'ont précédé, MM. Guizot, Duruy, Simon, Waddington, qui avant nous eurent à cœur d'élever et d'accroître la dignité humaine. (Vifs applaudissements.) Oui, messieurs, le temps est proche où chaque hameau en France aura son école! Oui, le temps est proche où les outils du travail intellectuel ne manqueront nulle part au chercheur, où dans nos cantons ruraux un enseignement plus complet, nous l'espérons, comblera cette vaste lacune qui sépare l'instruction primaire de l'instruction secondaire. (Applaudissements.)

Vous allez retourner dans vos provinces, vous allez reprendre votre vie de labeur caché et persévérant, les uns déchiffrant une page du passé de la vieille France, les autres tâchant d'éclaircir un point obscur de la science, tous portant dans vos travaux ce sentiment national qui est notre fierté commune. Vous pourrez dire que la patrie est bien vivante, et qu'elle doit à elle-même et à elle seule cette prodigieuse expansion ; qu'elle conserve la maîtrise des arts, et que la longue éducation du goût se révèle plus que jamais dans une série de créations ingénieuses, utiles et charmantes. (Applaudissements.) Vous pourrez dire que la République comprend tous les besoins multiples du pays, et que sa grandeur intellectuelle, industrielle et morale est l'unique souci de ceux qui, depuis le Président jusqu'au plus modeste de ses collaborateurs, ont le redoutable honneur de diriger en ce moment l'irrésistible courant démocratique qui emporte la France vers un avenir pacifique et libéral. (Applaudissements prolongés.)

A la suite du discours de M. le ministre et de la proclamation, par M. le baron de Watteville, des lauréats des sociétés savantes, M. Darcel, secrétaire de la section des Beaux-Arts, a donné lecture des nominations qui suivent, faites par arrêtés des 20 et 27 avril 1878.

La décoration d'officier de l'Instruction publique est accordée à M. Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire.

La décoration d'officier d'Académie est accordée à :

MM. Fillon (Benjamin), à Fontenay (Vendée) ;
Michel (Edmond), membre de la Société des Antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing ;
Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts, à Saintes ;
George, architecte, à Lyon ;
Laurent, conservateur du Musée de Tours ;
Lebreton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen ;
Dugasseau, conservateur du Musée du Mans ;
Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille ;
Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille [1].

[1] Avaient été précédemment nommés officiers d'Académie :

Arrêté du 7 avril 1874.

MM. Marionneau, secrétaire de la Commission municipale du Musée de peinture, à Nantes (Loire-Inférieure) ;
Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret) ;
Chardon, archiviste du département de la Sarthe.

Arrêté du 8 juillet 1877.

MM. Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde) ;
Dubroc de Ségange, membre correspondant du Ministère de l'instruction publique, à Moulins (Allier) ;
Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir).

LECTURES FAITES A LA SECTION DES BEAUX-ARTS.

PENDANT LA SESSION DE 1878

(SALLE GERSON)

On ne retrouvera pas ici toutes les communications faites à la salle Gerson pendant la deuxième Session des Sociétés des Beaux-Arts, un certain nombre de manuscrits ayant été retenus par la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France pour prendre place dans la publication qu'elle dirige.

I

INVENTAIRE GÉNÉRAL DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE DANS LE DÉPARTEMENT DU TARN.

Messieurs,

L'année dernière, j'ai eu l'honneur de vous entretenir dans cette enceinte de la situation de la ville d'Albi et du département du Tarn sous le rapport artistique. Cette situation n'était pas brillante ; car, pour faire dresser l'inventaire des richesses d'art, le préfet, en l'absence d'une Société des Amis des arts, s'était vu forcé de charger administrativement de cet important travail une Commission départementale, et cela sans grand espoir d'obtenir le résultat désiré, car cette Commission manquait d'unité et de direction. Cependant, invitée à prendre part à vos réunions, elle vous donna l'assurance qu'elle allait travailler à faire renaître le goût des arts dans le département.

Je suis heureux de pouvoir vous affirmer aujourd'hui que l'œuvre est en bonne voie.

J'ai dit qu'il s'agissait de faire renaître le goût des arts. C'est qu'en effet l'Albigeois a eu des artistes pendant tout le moyen âge et jusqu'au XVIIIe siècle. Dès 1360, un peintre, Durand Pons, était consul d'Albi ; un verrier s'était établi dans la ville, et les frères Engelbertz, deux maîtres maçons dont le nom décèle une origine étrangère, y étaient employés, sans doute aux travaux de la Cathédrale. Au XVe siècle, je relève sur les registres de la commune les noms de Thomas Hubert, maître maçon et architecte; ceux des peintres-verriers Guillaumet et Simonnet, son compagnon, et de trois autres peintres : Guillaume Papilhot, Philippe Viguier et Antoine Condat. A la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, période de la Renaissance, viennent des artistes italiens, peintres et sculpteurs, et notre cathédrale, qui n'avait été jusque-là qu'un vulgaire monument, se transforme en un splendide Musée. Parmi les artistes du pays, au XVIe siècle, je citerai Pierre Bordet, qui était à la fois dessinateur, poëte et *scriptor*, c'est-à-dire secrétaire de la commune; le peintre Mealet, les maîtres *ymagiers* Michel Dumoulin et Simon Boyer, enfin trois autres Boyer, Antoine, Benoît et Jean, qui furent successivement peintres consulaires. Au commencement du XVIIe siècle, cette charge est confiée à Pierre Pujol, qui « tire au vif monseigneur le Dauphin » pour la grande salle de la maison commune ; puis viennent Louis Viguier, Jean Hourde, Jean Delhom, Jean Molinier, et la famille des Bordelet, dont on remarque plusieurs miniatures, lettres ornées, armes parlantes, etc., sur le vélin du cartulaire municipal, notamment une vue d'Albi, et ses artistes y ont peint chaque année les portraits des six consuls en charge. De 1662 à 1666, ces miniatures sont remarquables; mais elles sont d'un peintre liégeois, Pierre Bourguignon, qui était venu se fixer à Albi. Les portraits qu'il peignit au cartulaire furent trouvés si beaux que les consuls firent avec l'artiste, le 14 juin 1662, un traité par lequel il s'engageait à faire annuellement et pendant sa vie, moyennant cent cinquante livres par an, six tableaux à l'huile, à demi-figure, de cinq palmes de hauteur et quatre de largeur chacun, représentant « lesdits sieurs consuls revesteus de leurs robbes consulaires

rouges, avec leurs manteaux comtals, avec belles et voyantes couleurs et le reste de ce qu'il y faudra pour la gentillesse et agenssement desdits tableaux, suivant l'ordre de peinture ». Les cent cinquante livres étaient payées par la caisse municipale, et chaque consul reçevait son portrait en sortant de charge ; mais il était libre « de se faire tirer en entière figure », pourvu qu'il payât à l'artiste ce qui serait exigé en plus des vingt-cinq louis. Bourguignon toucha ses gages jusqu'en 1666 ; mais en cette année l'inconstant artiste disparut, sans qu'on sût d'abord où il était allé ; puis on apprit qu'il était à Castres, et sur la sommation qui lui fut faite de remplir ses engagements envers la ville d'Albi, il quitta définitivement le pays. On retrouve de lui à Albi quelques grandes compositions qui ne sont pas sans mérite. Alors les Bordelet redevinrent peintres consulaires, et ils ne peignirent plus au cartulaire que les armes parlantes des consuls. A la même époque, le peintre Roland Couplet décorait le palais épiscopal, travail que continua le Toulousain Simon Saintis, tandis que Raymond Lafage, de Lisle d'Albi, commençait à se faire connaître par ses admirables dessins.

Ainsi, messieurs, dès avant la Renaissance, jusqu'au XVIIIe siècle, Albi a eu ses artistes. Leur nom peut être ignoré hors des limites de l'Albigeois ; mais c'est au moins la preuve de goûts artistiques chez les habitants. Au XVIIIe siècle, les archives municipales d'Albi ne mentionnent aucun nom d'artiste. Si Louis XIV a rempli d'œuvres d'art Paris, Versailles et les résidences royales, il a paralysé le développement de l'art dans le reste du royaume en ruinant les provinces et en enlevant aux villes leurs libertés.

Cependant, de nos jours, deux expositions qui furent organisées à Albi en 1863 et 1866 y rappelèrent les esprits au culte des arts. Ces expositions qui mirent au jour des trésors ignorés et dans lesquelles figuraient, pour ne parler que des œuvres de peinture, Lesueur, le Poussin, Mignard, Rigaud, Philippe de Champagne, Vandermeulen, Guido Reni, Michalon, Greuze, Latour, Théodore de Bry, Callot, Joseph Vernet, Ruysdaël, Jordaëns, Fragonard, Angelica Kaufmann, etc., furent une véritable révélation ; les amis des arts se comptèrent, et la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art du département leur démontra la nécessité de se réunir et de s'associer. C'est ainsi, messieurs, que se consti-

tua, selon la promesse de l'année dernière, la Société dont je suis le représentant.

Dans un département comme le nôtre, qui ne renferme aucun centre considérable de population, une association exclusivement artistique est impossible : les éléments feraient défaut. Il faut de toute nécessité un programme qui réunisse toutes les branches des connaissances humaines. C'est ce qu'ont dû faire les fondateurs de la *Société des sciences, arts et belles-lettres* du Tarn. Leur appel s'adresse à tous ceux qui, dans le département, ne sont pas étrangers aux travaux de l'esprit. Les membres titulaires, dont le nombre sera porté à cent, sont divisés en trois sections : Arts, Sciences, Lettres. Le conseil municipal a bien voulu mettre à notre disposition la salle de ses réunions, ainsi que la Bibliothèque municipale, qui est indépendante de la Bibliothèque publique, et de plus il nous a accordé une subvention. D'ailleurs, chaque membre titulaire doit une cotisation annuelle de dix francs. Voilà nos ressources pour le présent; mais nous devons espérer que le gouvernement et le conseil général voudront s'associer à notre œuvre.

Notre Société a pour organe la *Revue du Tarn,* recueil mensuel. Ses membres fondateurs ont été les organisateurs du Musée, et notre Société l'enrichira de tous les objets qui viendront en sa possession. Elle ne fera aucune collection particulière, tout en se réservant la propriété de ces objets. Elle se propose de poursuivre l'établissement d'écoles de dessin et de donner aux élèves des encouragements. Déjà, sur sa recommandation, la ville pensionne à Paris un jeune compatriote qui a été reçu à l'École des Beaux-Arts lors du dernier concours. Elle veillera à la conservation des antiquités, des monuments, des œuvres de peinture et de sculpture; enfin, elle s'est chargée de la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art du département, et elle a choisi dans son sein une commission qui, après avoir, de concert avec le préfet, distribué le travail aux collaborateurs, en dirigera l'exécution et centralisera les documents.

Le Musée de la ville d'Albi est provisoirement installé à l'Hôtel de ville. Il sera déplacé lorsque la commune sera entrée en jouissance d'un vaste hôtel qui lui a été légué pour cette destination. Il est sous la direction d'un conservateur, qu'assiste

une Commission prise parmi les membres de la Société. Il comprend une galerie de tableaux, un cabinet d'histoire naturelle, un cabinet d'antiquités et de curiosités. Je n'ai pas à vous entretenir des deux dernières sections, qui offrent déjà, à un public des plus sympathiques à l'œuvre, une suite assez complète de nos antiquités nationales et une série considérable d'objets appartenant à toutes les branches de l'histoire naturelle ; je ne dois vous entretenir que d'œuvres d'art ; mais je vous signalerai à ce titre, parmi les objets de curiosité, un magnifique émail du commencement du XVIe siècle, représentant Énée et Anchise au milieu d'un vaste paysage, et la chaise à porteurs du cardinal de Bernis, archevêque d'Albi : elle est décorée de peintures dans le genre de Boucher.

La galerie de peinture du Musée d'Albi renferme déjà, outre plusieurs dessins originaux de maîtres, soixante tableaux. Sans doute, tous ne sont pas remarquables ; dans les commencements, il ne faut pas être difficile, sauf à éliminer plus tard. Cependant, nous possédons déjà quelques toiles de prix que nous tenons, pour la plupart, de la générosité de quelques-uns de nos concitoyens. Je citerai : une *Vue de Venise,* par Canaletto ; — deux *Intérieurs de grotte,* avec personnages et bas-reliefs antiques, par Ferguson ; — un *Paysage avec ruines,* par F. Milet ; — le *Départ pour la chasse* et le *Retour de la chasse,* œuvres capitales de J. B. Peters ; — un charmant *Paysage,* avec architecture, de Patel ; — deux Boucher : *Diane et Vénus, Flore et Zéphire ;* — la *Jeune Fille aux colombes,* par Allotte ; — un *Paysage,* de Winantz ; — l'*Enchanteur,* de Van der Werf ; — les *Moutons au pâturage,* de Gilibert ; — le *Départ pour la promenade,* de Vander Falens ; — *Jean Huss devant l'empereur Sigismond,* par L. Fauré, élève de Delacroix ; — enfin, l'État avait déjà donné à la ville la *Mort de Gaul,* tableau de Belloc, qui a fait partie de l'Exposition de 1810 ; — *Héro et Léandre,* par Taillasson ; — le *Prêtre au ciboire,* par Natoire, — et un *Saint Louis* de François Lemoyne.

Vous voyez que le Musée d'Albi, après une année d'existence, est déjà digne de l'attention des artistes. Les espérances des fondateurs ont été dépassées, et ce qu'il y a surtout de réjouissant,

c'est de voir avec quel empressement le nouvel établissement est visité chaque dimanche.

Messieurs, c'est là un symptôme qu'il ne faut pas négliger. L'art végète dans les départements; relevons-le, restaurons-le, et nous aurons rendu un grand service au pays. La Direction des Beaux-Arts a un budget insuffisant. Son action ne doit pas être concentrée dans Paris, comme au temps de Louis XIV; elle doit rayonner sur toute la France. Les autres directions administratives ont dans les provinces des agents rétribués par l'État; la Direction des Beaux-Arts n'en a aucun. Il devrait exister, dans chaque chef-lieu de département, un Comité institué par elle pour veiller à la conservation des monuments, des richesses d'art, et s'occuper de tout ce qui peut favoriser le développement des goûts artistiques, au sein des populations. Loin de nous la pensée de vouloir enlever au Paris des arts la couronne qu'il porte avec tant de gloire. En réclamant la décentralisation, nous ne voulons pas la séparation, la rupture de la solidarité ; ce que nous voulons, c'est, tout en conservant notre liberté, pouvoir participer au mouvement général sur l'impulsion du centre; c'est profiter des moyens d'action mis à la disposition de l'œuvre. Nous ne demandons pas qu'on disperse sur tous les points du territoire les chefs-d'œuvre que renferment les Musées de la capitale; mais nous voudrions qu'on pût nous en envoyer quelques bonnes copies. L'année dernière, dans la séance générale, le secrétaire de la section des Beaux-Arts nous disait : « Tout l'art converge aujourd'hui sur Paris; mais il faut que désormais ceux qui viennent lui demander l'existence et la notoriété y arrivent mieux préparés et surtout puissent retourner dans leur province pour y exercer une influence salutaire. » Que faudrait-il pour obtenir ce résultat? Une école des arts du dessin, bien pourvue de modèles, dans chaque département, avec de bons professeurs qui seraient rétribués par l'État, le département et les communes. Là viendraient développer leurs facultés les élèves des établissements d'instruction publique qui auraient fait preuve de dispositions spéciales; les meilleurs d'entre eux iraient se perfectionner à Paris pour revenir ensuite au département avec l'assurance d'y trouver dans l'école une position digne de leurs talents.

Et ce n'est pas seulement dans l'intérêt des artistes et pour conserver à l'art français sa supériorité qu'il faut multiplier les Musées et les écoles de dessin ; c'est aussi dans l'intérêt de l'industrie nationale. L'ouvrier doit être jusqu'à un certain point artiste. C'est l'art qui préside à la fabrication de ces merveilles sans égales que produit Paris. Généralisez l'instruction qui est mise à la portée de l'ouvrier dans la capitale, et vous aurez décuplé notre richesse nationale.

Emile Jolibois,
Secrétaire perpétuel de la Société des sciences,
arts et belles-lettres du Tarn, à Albi.

II

INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE DANS LE DÉPARTEMENT DU NORD.

L'Inventaire des richesses d'art du département du Nord vient d'être confié par M. le Préfet à la Commission historique de ce département.

Cette Commission est une société d'archéologues et d'érudits qui a un caractère officiel : tous ses membres sont nommés par le Préfet sur présentation de la Commission. Les membres titulaires résidants, qui doivent être choisis dans l'arrondissement de Lille, sont au nombre de 30. Le nombre des membres titulaires non résidants est fixé à 15 pour chacun des autres arrondissements. C'est cette organisation, grâce à laquelle la Commission historique peut facilement s'occuper des questions d'art et d'archéologie sur tous les points du département, qui a porté M. le Préfet à lui confier l'Inventaire des richesses d'art. Elle compte au nombre de ses membres l'architecte départemental et l'architecte diocésain, à qui M. le Ministre de l'Instruction publique réserve, dans sa circulaire du 9 février 1878, la description de certains monuments.

La Commission historique du département du Nord a été, dès son origine, établie pour s'occuper d'un travail analogue à celui que demande la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France. L'arrêté du 14 novembre 1839, par lequel elle a été constituée, porte en effet qu'elle est formée « pour veiller à la conservation des monuments et édifices historiques et pour se livrer à toutes les recherches qui peuvent intéresser l'archéologie nationale ». Durant les premières années de son existence, la Commission a été fidèle à ce programme ; les deux premiers volumes du *Bulletin* qu'elle publie sont remplis de travaux, d'études et de reproductions de monuments ou d'objets d'art qui témoignent de l'importance qu'elle attachait à l'archéologie et aux arts. Mais elle n'a pas tardé à s'adonner plus spécialement aux recherches historiques ; aussi les onze derniers volumes du *Bulletin* qu'elle a publié, et l'important travail qu'elle a fait paraître en 1867 sous le titre de *Statistique archéologique du département du Nord,* sont des ouvrages qui sont consacrés à l'histoire des anciennes provinces de la Flandre, du Hainaut et du Cambrésis, et non à l'étude des monuments et des objets d'art conservés dans le département.

Réorganisée en décembre 1876, la Commission historique du Nord a choisi, comme but spécial de ses travaux et de ses publications, la statistique des monuments et des objets d'art du département. Elle a décidé que ce travail s'opérerait par arrondissement ; chaque commune aura sa notice, et dans cette notice il sera question de l'église, de l'hôtel de ville, des châteaux, s'ils méritent d'attirer l'attention, ainsi que des objets d'art conservés dans ces édifices ou chez les particuliers, en dehors des musées ; en outre, autant que faire se peut, les monuments et objets qui ont une certaine importance seront reproduits par la photographie ou le dessin. Depuis la formation de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, tous les membres de la Commission historique du Nord ont reçu l'*Ordre à suivre dans la description des objets d'art d'une église,* envoyé par M. le Ministre de l'Instruction publique au nom de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

Déjà des travaux importants ont été opérés. C'est principale-

ment sous l'impulsion et sous la direction des membres de la Commission historique du Nord qu'a été organisée l'*Exposition d'objets d'art religieux* ouverte à Lille en 1874. Cette exposition, qui comptait 2933 numéros, a révélé l'existence d'objets dont un grand nombre avaient une sérieuse valeur artistique. On croyait, on affirmait depuis longtemps que le nord de la France n'avait rien conservé de ses richesses d'art ; et voilà que des églises, des collections particulières, du sein des familles où se conservent précieusement des meubles et des objets remarquables, on a vu, à cette occasion, sortir, en grand nombre, les statuettes en cuivre repoussé, les émaux, les ivoires, les tapisseries, les manuscrits enluminés. Ce fut comme une révélation. Une multitude d'objets, dont l'existence était complètement ignorée, ont été signalés aux amateurs d'art. La Commission historique du département du Nord a profité de cette exposition pour faire reproduire par la photographie vingt à trente objets d'art d'une réelle importance. Un catalogue de l'Exposition a été publié : c'est un premier travail pour l'Inventaire des richesses d'art du nord de la France.

La Commission historique du département du Nord s'est occupé des *monuments historiques classés* et de ceux qui, selon elle, devraient être ajoutés à cette liste. A la suite d'une communication faite en 1873 par M. le Préfet, elle a rédigé un rapport dans lequel elle a complété, par de nouvelles indications, la liste des monuments historiques en la dressant d'après l'ordre du développement architectural. Chaque époque, chaque région présentant des caractères spéciaux, au point de vue des monuments, elle a fait précéder chaque groupe d'édifices de quelques considérations générales et l'a accompagné d'un certain nombre de descriptions détaillées. Dans ce travail, qui offre une vue d'ensemble de l'histoire architecturale du département du Nord, elle a rectifié plusieurs erreurs commises au sujet des monuments historiques classés, et prouvé, par des faits et des dates, que M. Vitet s'est trompé quand il a dit, dans le rapport présenté à la Commission historique, que le « Nord et le Pas-de-Calais non-seulement ne renferment aucun monument d'origine mérovingienne ou carlovingienne, mais même qu'il n'y est pas question de monu-

ments de transition, que ceux du XIIIe siècle y sont tout à fait inconnus et qu'on y rencontre à peine quelques ruines du XIVe siècle ».

Enfin, la Commission a commencé à rédiger l'Inventaire des richesses d'art de la France. Son président, et c'est lui qui a l'honneur de vous parler en ce moment, et qui a le devoir (en qualité d'archiviste du département et d'inspecteur des archives communales) de visiter chaque année un certain nombre de communes, s'est imposé la mission d'étudier en même temps les monuments et les objets d'art qui peuvent se trouver dans chacune de ces localités. Les tournées d'inspection s'étant faites presque toujours depuis deux à trois ans dans l'arrondissement de Lille, c'est cet arrondissement qui a été l'objet des travaux de la Commission. Sur les 125 communes de cet arrondissement, il n'y en a que deux qui n'ont pas été étudiées au point de vue de l'archéologie et de l'art. Toutes les notices ont été rédigées *de visu*. Voyant par lui-même tous les monuments et tous les objets d'art dont il veut donner la description, l'auteur de ce travail s'est efforcé de contrôler et de compléter tout ce qui a été publié, de faire connaître ce qui n'a pas encore attiré l'attention, et, autant que possible, d'apprécier et de donner des dates soit à l'aide des documents, soit par un travail de comparaison.

L'Inventaire des richesses d'art est donc presque achevé pour l'arrondissement de Lille, en exceptant ce qui se trouve dans les musées. Toutefois il faudra de nouvelles excursions pour compléter certaines notices. Un travail d'ensemble devra être opéré pour la rédaction ; il sera nécessaire de faire entrer ce travail dans le cadre des publications de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art ; et enfin il y a à faire reproduire par l'héliogravure les photographies dont la Commission historique du Nord possède les clichés. Le même travail se fera successivement pour les autres arrondissements.

C'est ainsi que la Commission historique du département du Nord espère pouvoir prendre sa part dans la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art pour les provinces de la Flandre, du Hainaut et du Cambrésis, qui ont vu les comtes de Flandre et les ducs de Bourgogne, ces puissants vassaux de la couronne de

France, protéger et développer les arts, et dans lesquelles, malgré cent quarante et un ans de domination étrangère, n'a jamais cessé de se faire sentir l'influence du génie et de l'art français.

Chanoine DEHAISNES,

Président de la Commission historique du Nord.

III

NOTE SUR LES TRAVAUX DE L'ACADÉMIE D'AIX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS.

(1808-1878.)

L'Académie d'Aix n'est point une Société exclusivement artistique : le cadre de ses études embrasse en même temps les lettres, les sciences et jusqu'à l'agriculture. Elle ne saurait donc se présenter ici avec un actif qui puisse être comparé à celui des associations spécialement vouées aux Beaux-Arts. Et pourtant, ce n'est pas sans quelque vanité qu'elle peut jeter un coup d'œil rétrospectif sur l'œuvre qu'elle a accomplie depuis bientôt trois quarts de siècle.

Il y avait à Aix, au commencement du premier Empire, un groupe d'hommes instruits et délicats, qui représentait les vieilles traditions savantes et artistiques de ce Versailles provençal. Les uns, comme le président de Saint-Vincens, les Boyer de Fonscolombe, les Lestang-Parade, les d'Arbaud-Jouques, étaient les demeurants de ces familles parlementaires dont les hôtels, bâtis par Puget ou ses élèves, étaient de vrais musées, où Daret et Vanloo avaient laissé leurs meilleures toiles. Les autres, comme Bourguignon de Fabregoules, Magnan la Roquette, Sallier, formaient, à côté de l'ancienne, une aristocratie nouvelle et non moins amie des belles choses. A ces riches et ardents collectionneurs se joignirent quel-

ques artistes, passionnés, eux aussi, pour le beau : c'était d'abord Gibelin (Esprit-Antoine), correspondant de l'Institut, auteur d'une fresque estimée à l'École de chirurgie de Paris, si versé dans l'histoire des costumes; Clérian, alors directeur d'une École privée de dessin, et d'autres encore. Plusieurs Aixois, épris des mêmes goûts, et que les hasards de leurs carrières avaient éloignés du pays natal, venaient souvent se retremper dans cette famille d'amis; c'étaient Émeric-David, de l'Institut, l'auteur du *Musée français;* le comte Siméon, le comte de Forbin et Granet, qui tous trois furent de l'Académie des Beaux-Arts.

C'est à ce groupe éminent, j'allais dire illustre, que se rattache la double création d'une École de dessin en 1806 et d'une Société académique en 1808; nous retrouvons les mêmes noms sur les deux listes, et ce sont les deux frères Gibelin qui furent les premiers secrétaires, l'un du bureau de l'École, l'autre de l'Académie.

L'École avait existé déjà avant la Révolution; c'est aux libéralités du maréchal de Villars et de son fils que la Provence en était redevable. Le conseil municipal d'Aix, le 4 février 1805, décida la réouverture de cet établissement, ou plutôt déclara publique l'École particulière que dirigeait Clérian ; un arrêté du maire fit sortir à effet cette délibération, le 15 juin 1806; un autre arrêté, du 17 novembre suivant, créa un bureau de direction de l'École, composé de six membres, qui furent MM. Sallier, vice-président; de Saint-Vincens, ancien président à mortier ; Magnan la Roquette; Gibelin, secrétaire; Routier, architecte de la ville, et Michel, graveur. M. Juramy fut nommé professeur honoraire de l'École. L'année d'après, M. le docteur Arnaud était adjoint au bureau; puis, successivement, MM. Bachi d'Arbaud, Leydet, architecte de la ville, Natoire et Pontier.

Ces noms figurent tous, à la seule exception de celui de Michel, sur le tableau des premiers membres de l'Académie. C'est suffisamment dire que la préoccupation artistique entra pour une large part dans la fondation de cette Société. Aussi, parmi les appellations diverses qui furent tour à tour proposées et discutées dans les séances d'organisation, le nom des *Arts* se trouva toujours religieusement inscrit. Le titre définitivement adopté fut celui de

Société des amis des sciences, des lettres, de l'agriculture et des arts. La qualification royale d'*Académie* ne fut substituée à la première que par une ordonnance de Charles X, en date de 1829.

Quoi qu'il en soit, nous voyons, dès les premiers temps de son existence, la nouvelle Société se partager, comme aujourd'hui la Sorbonne, en quatre sections : celle des Beaux-Arts se réunissait le quatrième jeudi de chaque mois; c'est là qu'à l'annonce d'un passage de l'empereur à Aix, Gibelin présenta un projet d'arc de triomphe et Clérian un portrait de celui que les procès-verbaux du temps appelaient le *héros immortel* (1809). Clérian offrit, en outre, à l'Académie un dessin symbolique de sa fondation (1810).

Peu de temps après, MM. de Castelet, Davin et Bachi d'Arbaud se livraient à de persévérantes études sur une question alors toute nouvelle pour les arts industriels, celle du kermès en teinture et celle de la culture du pastel (1812). M. de Castelet étudia en outre l'emploi de l'oxalate de fer pour la peinture tant à l'huile qu'à la détrempe (1815), puis l'extraction des matières végétales colorantes, la fixation chimique des couleurs par l'hydro chlorate d'étain et autres oxydes, et l'emploi de ces couleurs, à l'instar des couleurs minérales, soit dans la teinture, soit dans la peinture (1819 et 1821).

A côté de ces études toutes pratiques, venaient, dans ces premiers temps de l'Académie, se placer des travaux d'un ordre plus élevé. M. Alexandre de Parade écrivait des observations sur l'état actuel de la peinture en France (1813); il analysait le *Bayard blessé* de Revoil (1817). Le président de Saint-Vincens décrivait la tapisserie de Saint-Sauveur (1812); il présentait un tableau de tout ce que la ville d'Aix renfermait de curieux pour les arts (1819).

J'ai prononcé le nom de Revoil. L'admission de ce peintre estimé, en 1816, fut une bonne fortune pour l'Académie, qui en fit son président peu d'années après. Revoil prononça en cette qualité un discours sur le rôle de l'art dans le perfectionnement industriel, et l'utilité des écoles de dessin au point de vue manufacturier (1819). Cet artiste de genre, qui réussit, comme on sait, dans la manière hollandaise, par la correction de son dessin et la délica-

tesse des détails, soumettait modestement ses toiles à la critique de ses confrères, et aimait à transformer l'Académie en une sorte de jury dont il réclamait le verdict. Son *Bayard*, son *Henri IV jouant avec ses enfants*, passèrent par cette épreuve.

A la date où nous voici arrivés, c'est-à-dire en 1819, le bureau de l'École de dessin fut réorganisé par deux arrêtés préfectoraux des 6 août et 7 décembre, qui portèrent à 11 le nombre de ses membres. M. Revoil, président de l'Académie, fut en tête des nouveaux élus, et le bureau fut toujours, à un ou deux noms près, exclusivement composé d'académiciens. On peut dire, en quelque manière, que l'école était, au fond, dirigée par la section des Beaux-Arts de l'Académie [1].

Cette section s'enrichit, en 1824, d'un chercheur infatigable des choses locales, M. Porte, à qui nous devons une foule de notes sur les peintres provençaux : Tuaire (1828), Fonscolombe (1829), Fauchier, Constantin, les deux Veyrier, Antoine Duparc, Jean Daret (1834), Claude et frère Guillaume [2], de Marseille (1849). M. Porte lut, en outre, dans les séances de l'Académie, des *Promenades* artistiques *dans les rues d'Aix* (1835 et 1838), une étude sur l'abbaye de Silvacane (1839), un mémoire sur divers objets d'antiquité des églises, rues et environs d'Aix (1844); une histoire des cabinets et bibliothèques de la ville d'Aix, depuis le moyen âge (1845), et deux études critiques sur la *Malédiction de Cham*, de Signol (1842), et sur les sculptures d'autel d'un artiste aixois, M. Olive, au grand séminaire d'Aix (1844). Mais l'œuvre la plus originale de Porte est un mémoire au Comité historique des monuments, sur l'utilité d'un Musée chronologique des Beaux-Arts, où l'on classerait les productions artistiques, géographiquement par provinces et villes, et chronologiquement par siècles (1838). Cette idée était alors à peu près neuve; elle a fait son chemin depuis.

Nous touchons maintenant à une date importante dans l'histoire

[1] Bureau de 1819 : MM. Sallier, de Saint-Vincens, Magnan La Roquette, Michel, *fondateurs*; Pontier, Revoil, Bourguignon de Fabregoules, Goyrand, marquis de Lagoy, Alexandre de Lestang-Parade et Duqueylard. Honoraires : MM. Arnaud, Topin, Juramy, Marcelin de Fonscolombe et Beisson.

[2] Peintres verriers de Marseille, dont le dernier est, dit-on, l'auteur des vitraux de Saint-Sauveur d'Aix.

artistique de la ville d'Aix, celle de la création de son premier Musée. La proposition en fut émise en 1830, et la formation en eut lieu de 1831 à 1838. On transporta de l'hôtel de ville à l'ancien prieuré de Malte tous les objets d'art entassés jusque-là, et sans trop d'ordre, dans les salles de la mairie. C'est à M. Aude, maire d'Aix, que revient l'honneur de cette création. Ici, il nous faut confesser que l'accord qui avait de tout temps subsisté entre l'Académie et le bureau de l'École fut quelque peu troublé. La cause en fut aux événements politiques : à la suite de la révolution de Juillet, quelques éléments nouveaux avaient été introduits dans l'administration de l'École, tandis que le personnel de l'Académie était demeuré le même. De là quelques tiraillements, et quand le maire, M. Aude, voulut installer l'Académie dans le même local que le Musée, il rencontra, de la part du bureau, une résistance qui se traduisit, le 15 avril 1838, par un refus nettement formulé.

Ce conflit, au surplus, ne fut pas de longue durée ; dès l'année suivante, le bureau revenait, d'une commune voix, sur sa décision, si bien que l'Académie fut installée, le 27 juin 1838, dans le palais de Malte, où le Musée fut inauguré le 1er décembre suivant. Les deux institutions étaient désormais sous le même toit [1]. Ce résultat était dû à l'esprit de conciliation de M. Aude, et aussi au zèle de M. le conseiller Castellan, président de l'Académie d'Aix, et de M. Charles Giraud, son successeur. « La Commission du Musée, dit le comte de Montvallon, secrétaire perpétuel de l'Académie, dans son rapport annuel, nous a prouvé, par son vote unanime, l'union qui ne doit cesser d'exister entre les lettres et les arts. » Dans les séances publiques de 1840, 1845, 1865 et autres, nous retrouvons des marques non équivoques de la cordiale union qui relia désormais l'Académie et les administrateurs du Musée, toujours pris en grande majorité dans son sein.

C'est de cette époque que date le renouveau artistique d'Aix. La presse locale, qui venait de naître, y contribua largement, et parmi les plumes qui se distinguèrent dans cette œuvre de vulgarisation

[1] Elles y sont demeurées jusqu'à l'installation de la galerie Bourguignon au palais de Malte, qui amena, l'année dernière, un changement complet dans l'aménagement du local, et obligea la municipalité à transférer à l'hôtel de ville le siége des séances de l'Académie.

artistique, nul à Aix n'a oublié celle d'un jeune étudiant en droit, qui devait plus tard se faire une si éminente place à la tête de la grande entreprise nationale de l'Inventaire des richesses d'art.

L'Académie ouvrit, en 1839, un concours sur cet important sujet : Histoire de l'Art en Provence, et spécialement de l'art chrétien, depuis l'invasion des Barbares jusqu'au XVIIe siècle; une médaille d'or de 500 francs était promise au meilleur mémoire qui lui parviendrait. Certes, le thème était beau, mais il était trop vaste peut-être. « La Provence jadis avait compté, dit M. de Montvallon, au nombre des États indépendants; elle avait eu sa politique propre, sa littérature, son individualité en tout genre. Il nous importait de connaître l'histoire de l'art provençal, depuis les sculptures et les reliefs des Aliscamps d'Arles jusqu'aux travaux d'où sortit Puget; depuis les miniaturistes du XIIIe siècle jusqu'aux grandes peintures de Daret; depuis les constructions du portique d'Avignon jusqu'à celle de l'église de Saint-Maximin et des monuments plus modernes encore. Au XIIIe siècle, un moine de Lérins avait été l'un des fondateurs de l'École génoise; l'École de Gênes dérivait de l'École provençale. Plus tard, Giotto et Memmi avaient importé en Provence les théories et les traditions de l'ancienne École florentine; plus tard encore, l'ancienne École flamande ou allemande avait mêlé ses chefs-d'œuvre à ceux de Giotto et jeté un troisième élément dans l'art provençal. Quels avaient été le caractère et le génie de nos premiers artistes provençaux? Quelle avait été l'influence de l'Italie sur ces premiers travaux indigènes et originaux? Quelle avait été à son tour l'influence du Nord sur le génie méridional? Comment étaient nés chez nous les types de l'art, comment ils s'étaient transformés, comment ils avaient péri; quelle influence les destinées de la Provence avaient exercée sur sa vie artistique ? »

Tel était le large problème soumis aux méditations des concurrents.

Pour le traiter sous tous ses aspects, un livre assurément n'eût pas suffi. Il ne faut donc point s'étonner que le mémoire de M. l'abbé Maurin, récompensé par l'Académie, ne répondit qu'imparfaitement au programme. L'auteur se borna à l'étude de l'ar-

chitecture religieuse en Provence, dont il présenta, d'ailleurs, un historique assez complet. Devenu plus tard membre de l'Académie, il lui offrit successivement une étude sur les églises d'Aix et de sa banlieue (1844); une notice sur l'église de Saint-Jean de Malte, suivie de l'inventaire de son ancien trésor; un aperçu sur l'état monumental de la Provence depuis la conquête romaine jusqu'à la conversion de Constantin (1852). A la réception de M. l'abbé Maurin, il faut ajouter, en 1843, celle de M. le docteur Pons, iconophile des plus estimés, qui s'occupa avec un goût très-sûr de critique d'art, et spécialement des artistes provençaux du XVe au XVIIIe siècle; puis celle de M. L. Rostan, qui, bien que simple membre correspondant, envoya à la compagnie un important mémoire sur l'architecture chrétienne au moyen âge, où il montre combien dans les arts, et surtout dans l'architecture, le milieu géographique exerce une influence souveraine (1846).

Ces œuvres individuelles n'étaient, du reste, que le complément de l'œuvre collective de l'Académie. En 1838, nous la voyons, à l'appel du Ministère de l'Instruction publique, faire un travail complet sur les monuments historiques d'Aix et des environs, et nommer une Commission chargée de suivre les fouilles opérées dans le sous-sol romain (1838); plus tard, elle demande le transport au Musée d'antiquités ou d'objets d'art dont elle veut assurer la conservation (1839); elle émet un vœu pour la conservation de l'église de Valsainte (1840); elle rend un hommage funèbre au président de Saint-Vincens, l'admirable érudit et patriote qui, en pleine révolution, fit dessiner tous les monuments menacés de destruction, et à qui nous devons les deux précieux albums de la bibliothèque Méjanes où sont recueillis tant de vues de Provence et tant de portraits de Provençaux célèbres (1843).

C'est encore grâce à l'Académie et à M. Rouard que les bas-reliefs gaulois d'Entremont, ce spécimen unique de l'art primitif des Saliens, furent transportés au Musée et révélés au monde savant par une publication très-recherchée aujourd'hui des curieux (1851).

Le Musée d'Aix, ainsi enrichi de mainte œuvre d'art, par le zèle combiné de sa Commission et de l'Académie, devait bientôt tripler d'importance, à la suite des legs princiers de Granet et de

M. de Bourguignon-Fabregoules. Et ici encore, l'Académie aime à se dire qu'en ouvrant ses rangs, dès 1809, à Granet, en tenant plus tard une séance en l'honneur de Forbin et de Granet, c'est-à-dire en réunissant dans le même témoignage d'admiration le petit-fils du vice-roi de Provence et le fils de l'humble maçon d'Aix, elle ne contribua pas peu à ramener Granet dans sa ville natale et à préparer les libéralités artistiques dont nous jouissons aujourd'hui. La galerie Granet fut inaugurée en 1862 avec le plus grand éclat; M. le docteur Silbert, membre de la Commission et de l'Académie, y paya à la mémoire du noble artiste un magnifique tribut de gratitude. Et ce fut là le point de départ du nouveau legs que, peu d'années après, M. de Bourguignon fit à la ville d'Aix pour associer le nom de son père à celui de Granet dans la mémoire des Aixois. Un autre don, plus modeste, mais précieux pourtant, celui d'une intéressante collection de gravures, fut fait à la ville vers la même époque par un de nos académiciens, M. Frégier.

J'arrive, avec ces récents souvenirs, à la fin de mon rapide travail. L'Académie, aujourd'hui comme au commencement de ce siècle, compte dans son sein de vaillants amis des Arts. Il en est un surtout dont je ne puis taire les nombreux travaux; membre de la Commission des Musées depuis 1837 et de l'Académie depuis 1858, M. Alexis de Fonvert est comme le trait d'union entre les deux institutions jumelles. L'Académie lui doit un discours sur les Beaux-Arts (1859), une étude sur Raphaël (1865), un discours sur le sentiment de l'art du dessin et ses modifications successives, depuis l'art grec jusqu'à la Renaissance (1868); une dissertation sur la gravure, la lithographie et la photographie, leurs origines, leurs procédés, et l'application de la photographie dans l'art militaire (1873); un récit anecdotique sur Horace Vernet (1877) et un rapport récent sur l'utilité des étiquetages dans les Musées [1].

A la suite de ce rapport, l'Académie et la Commission du Musée, réunissant comme toujours leur initiative, viennent d'appeler

[1] M. de Fonvert est, en outre, président de la Commission chargée par l'Académie de l'Inventaire des richesses d'art, et il travaille à une magnifique reproduction des tapisseries de Saint-Sauveur.

sur cette question la sollicitude de la municipalité d'Aix. Ainsi notre compagnie cherche à se rendre digne de son passé et de l'honneur cumulé qu'on veut bien lui faire, en la conviant à deux titres à la Sorbonne, parmi les sociétés savantes et parmi les sociétés des Beaux-Arts.

L. de Berluc-Perussis,
Président de l'Académie.

IV

RAPPORT A M. LE DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

SUR LES TRAVAUX DE LA COMMISSION DE L'ACADÉMIE D'AIX CHARGÉE DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE CETTE VILLE.

Monsieur le Directeur,

La Commission chargée par l'Académie d'Aix de dresser, suivant vos intentions, un inventaire des richesses d'art renfermées dans les églises de notre ville, s'est mise immédiatement à l'œuvre, et, bien que cette œuvre ne soit encore qu'ébauchée, l'exposé qu'elle va vous soumettre vous prouvera, monsieur le Directeur, qu'elle n'a manqué ni de zèle, ni d'activité. Le temps matériel lui a fait défaut jusqu'ici, par la double raison que ses membres ne sont pas libres de s'adonner constamment à la tâche qu'ils ont entreprise, et que, d'autre part, les objets d'art qu'il s'agissait d'inventorier, et dont il fallait marquer l'origine, se sont trouvés infiniment plus nombreux qu'on n'était en droit de l'attendre, et ont soulevé des questions préalables dont la solution était de nature à exiger de longues recherches.

La Commission se compose de : M. de Berluc-Perussis, pré-

sident de l'Académie ; M. Alexis Reinaud de Fonvert, membre de la Commission administrative des Musées et de l'École de dessin, et M. le comte de Saporta, correspondant de l'Institut. Ces trois personnes, tout en se distribuant les parties du travail qui conviennent le mieux à leurs aptitudes particulières, sont convenues de réunir et de confondre leurs efforts pour mieux atteindre le but qui leur a été désigné par la Direction des Beaux-Arts. Toutefois, il ne sera pas inutile ici, en vous donnant la mesure de l'œuvre générale déjà accomplie, d'attirer votre attention, monsieur le Directeur, sur la part de mérite et d'éloges que l'un des membres de la Commission est plus spécialement en droit de revendiquer.

M. Alexis de Fonvert possède déjà des documents précieux et à peu près complets sur les œuvres d'art appartenant à l'église paroissiale de la Madeleine (ancienne église des Frères Prêcheurs). — Ces documents seront utilisés par la Commission et rendront facile la rédaction de l'inventaire concernant cette église, qui possède une suite de tableaux remarquables, particulièrement de l'École provençale du XVIIe siècle.

La Commission, prenant en considération cette heureuse circonstance, a préféré porter, dès à présent, ses vues sur l'église métropolitaine, actuellement basilique de Saint-Sauveur, édifice hybride, complété en divers temps, par cela même irrégulier, mais qui présente justement une série d'œuvres d'art (sculptures et peintures) commençant avec l'antiquité romaine (colonnes à chapiteaux corinthiens du baptistère) pour se prolonger sans interruption à travers les âges suivants, sans en excepter l'époque carlovingienne. Les diverses périodes du moyen âge, celle de la Renaissance, les XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles se trouvent aussi représentés, par des œuvres d'art d'une très-grande variété, et dont il a paru indispensable à la Commission de fixer la date approximative, ainsi que l'origine historique, lorsqu'il est possible de le faire.

Parmi ces œuvres d'art, quelques-unes ont paru avoir une importance hors ligne, et dès lors le membre le plus actif et le plus compétent de la Commission, M. Alexis de Fonvert, approuvé en cela par ses collègues, n'a pas reculé devant une reproduction

graphique qui, en dehors des exigences naturellement restreintes de l'inventaire, pourra devenir le point de départ de l'une de ces publications à la fois archéologiques et artistiques qu'il est du devoir des Académies d'accueillir et dans les habitudes du Ministère des Beaux-Arts d'encourager de son patronage.

La coupole carlovingienne de la nef dite du *Corpus Domini*, église primitive transformée en nef par suite des agrandissements successifs de la métropole, présente sur ses pendentifs les quatre animaux symboliques, sculptés en ronde bosse et accompagnés d'inscriptions latines qu'il a fallu déchiffrer à l'aide d'échafaudages ; la forme des lettres qui composent ces inscriptions, qui se rapportent à des versets tirés du texte des évangélistes, permettra sans doute de fixer l'âge exact des figures qu'elles accompagnent.

Une statue de la Vierge, placée sur l'autel de la chapelle de Notre-Dame d'Espérance, au fond de la nef septentrionale, et dont le culte remonte à une haute antiquité, une fois dépouillée des étoffes dont elle est affublée, nous a montré une œuvre d'un grand caractère. La Vierge est assise, allaitant l'Enfant Jésus, la tête couronnée et couverte d'un voile, avec une tunique rouge, et sur les épaules un manteau bleu semé d'étoiles d'or. L'ancienne enluminure des vêtements de la mère et de l'enfant est dans un état parfait de conservation. Il n'y a qu'à faire abstraction d'un bras postiche attaché à droite et de la teinte passée sur le visage à l'époque où la statue fut vêtue et changée en *Vierge noire*, sans doute dans le cours du XVe siècle. — La reproduction exacte, par M. de Fonvert, de cette statue, qui semble remonter au XIIe siècle, offrira un véritable intérêt.

Enfin, il existe dans l'église métropolitaine d'Aix une œuvre d'art d'une valeur et d'une beauté exceptionnelles ; nous voulons parler d'une tenture à personnages, destinée à couvrir, les jours de fête, les boiseries du chœur. Cette tenture fabriquée en Flandre, en 1511, sur une commande du chapitre de Saint-Paul de Londres, puis achetée par le chapitre d'Aix, à l'époque de la réforme, a déjà attiré l'attention du monde savant et artistique. Elle fut, au commencement de ce siècle, l'objet d'une notice due à M. Fauris de Saint-Vincent, membre de l'Institut. Elle

est divisée en une suite de panneaux, séparés l'un de l'autre par un pilastre ornementé, et représentant les principales scènes de la vie de Jésus, depuis la nativité de la Vierge jusqu'à la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Ces scènes forment autant de tableaux, et plusieurs d'entre elles sont des compositions de premier ordre.

M. de Fonvert a entrepris une étude spéciale et une reproduction à la fois élégante et fidèle, non-seulement des scènes elles-mêmes, mais des détails les plus curieux et d'une foule d'accessoires, que l'histoire de l'art aussi bien que l'archéologie peuvent revendiquer avec des droits égaux. La Commission ose recommander cette œuvre difficile à l'attention et à la bienveillance de la Direction des Beaux-Arts, qui en constatera aisément la valeur.

Tel est, monsieur le Directeur, le tableau exact et résumé des travaux que poursuit la Commission nommée par l'Académie, pour répondre à votre désir. Tels sont les difficultés qui l'ont retardée dans sa marche, et aussi l'espoir qui la soutient et les vues qui la dirigent. Elle ose croire que vous voudrez bien apprécier son œuvre, et en apprenant ce qu'elle a fait et ce qu'elle souhaite d'accomplir, l'encourager à persévérer et lui continuer votre confiance.

Veuillez agréer, avec cet espoir, monsieur le Directeur, l'hommage de mes sentiments de respectueuse considération.

Le Délégué de la Commission,
Secrétaire perpétuel pour les sciences,

Comte G. de Saporta,
Correspondant de l'Institut de France.

V

NOTE SUR LA SOCIÉTÉ D'ÉMULATION DE CAMBRAI.

(SECTION DES BEAUX-ARTS.)

La Société d'émulation de Cambrai a été fondée le 14 octobre 1804, par une réunion d'hommes de bonne volonté appartenant à diverses administrations, à l'armée, au barreau, à la magistrature, à l'enseignement, qui s'adjoignirent des industriels et des agriculteurs.

L'association se donna pour mission de travailler à l'élévation morale et au progrès matériel de l'arrondissement en y propageant les arts, les sciences, les lettres, l'industrie et l'agriculture; et cette association, en se perpétuant, n'a pas cessé de poursuivre assidûment le même but.

Sous le rapport de l'art — le seul dont il doive être ici question, pour répondre à la demande de M. le Directeur des Beaux-Arts — la Société d'émulation, soit par les dons qu'elle avait reçus, les recherches qu'elle avait provoquées ou les acquisitions qu'elle avait faites à l'aide d'une partie de ses faibles ressources, avait pu réunir les germes d'une collection : numismatique, tableaux, objets de curiosité ou d'archéologie, armes, etc., etc., classés dans les salles de ses réunions périodiques, et qui faisaient naturellement songer à l'établissement d'un Musée. La Compagnie était persuadée que ces différents objets, en dehors des études spéciales, n'auraient d'utilité qu'autant que, exposés aux regards du public, ils pourraient servir à l'enseignement de tous.

Les finances municipales étaient alors peu prospères; les événements de guerre et autres en absorbaient, en outre, la plus forte partie. Si la Société, qui comptait parmi ses associés plusieurs membres de l'édilité, ne demeura pas étrangère à l'administration d'une sorte de Muséum installé à la bibliothèque communale, et ne comprenant que des minéraux et quelques médailles,

elle dut néanmoins ajourner à des temps meilleurs ses sollicitations pour la création d'un véritable Musée.

Elle attendit jusqu'en 1825, pour présenter une demande en ce sens; on lui opposa le manque de local. A la suite d'expositions de peinture moderne, ouvertes à Cambrai de 1826 à 1838, la Société, croyant le moment favorable, renouvela en cette dernière année, puis en 1841, son vœu qui fut accueilli comme en 1825, par la même fin de non-recevoir. Enfin, en 1846, une nouvelle demande d'ouverture d'une galerie publique d'art était, cette fois, prise en considération.

Après le vote à cet effet d'un léger subside par le conseil municipal, le maire nommait une Commission organisatrice du futur Musée, prise un peu partout, et dans laquelle la Société d'émulation se trouvait, au point de vue du nombre, modestement représentée.

Cette Commission réunissait bientôt dans un humble local de l'hôtel de ville, humide et mal éclairé, — le seul dont on pouvait disposer — les tableaux disséminés dans les diverses salles de la mairie, dans les établissements hospitaliers et charitables, et des objets d'art ou de curiosité auxquels on joignait quelques débris de sculptures, statues, etc., provenant des anciennes églises, et quelques plâtres. En même temps la Société abandonnait à ce Musée naissant les diverses choses artistiques, peintures et autres, qu'elle possédait, et dont la plupart ont de plus, pour la contrée, une valeur historique.

Les événements de 1848 vinrent détruire, ou à peu près, ce qui venait d'être fait avec tant de peine, en reléguant en partie dans les greniers de l'hôtel de ville les pièces de ce Musée, afin de satisfaire aux exigences de l'autorité militaire à laquelle on abandonnait alors pour corps de garde « le sanctuaire des arts » !

La Société d'émulation, bien que systématiquement tenue à l'écart depuis quelque temps dans la question du Musée, entreprenait une nouvelle campagne, et bientôt le maire obtenait la remise à sa disposition de la salle, où les toiles et les vitrines étaient replacées et s'augmentaient d'une belle et complète collection ornithologique et conchyliologique, legs de l'un des membres de la Société.

Le local était trop petit, peu commode et malsain; la Société, encore mue par le seul amour de l'art, s'adressait derechef à l'autorité municipale, le 20 octobre 1857, pour obtenir la mise en état d'une salle plus convenable. Grâce à son insistance et aux efforts d'un de ses membres alors influent, le sous-préfet de l'arrondissement, le Musée se trouvait enfin définitivement abrité, le 1er avril 1866, dans la vaste chapelle, — heureusement appropriée — d'un ancien hôpital, où tableaux, objets d'art et de curiosité, céramique, numismatique, histoire naturelle, archéologie, sulpture, statues, etc., etc., forment aujourd'hui un ensemble dont l'importance s'accroît de plus en plus.

Sans prétendre que ce résultat soit l'œuvre exclusive de la Société d'émulation, celle-ci peut, en en revendiquant comme sienne une bonne part, s'applaudir d'en avoir été pour ainsi dire la promotrice.

A ce qui précède ne s'est pas borné l'intérêt pris par la Société d'émulation au mouvement de l'art dans le Cambrésis; elle a encouragé de ses deniers des artistes du pays : Perassein, peintre et lithographe; Holain, sculpteur, etc., et tout dernièrement encore, intermédiaire de Henri-Eugène Delacroix près du conseil municipal, elle avait la satisfaction de voir acquérir, sur sa demande, par la Commission administrative du Musée, la toile du jeune peintre, le *Supplice des suicidés dans l'Enfer de Dante* (chant XIIIe), admis au Salon de Paris en 1874.

Enfin, pour compléter ce succinct exposé, il faut rappeler que la Société a organisé en 1858 une exposition départementale de peinture, sur la demande de la ville, à l'occasion de la tenue Cambrai d'un congrès archéologique de France, et qu'elle a sou mis, l'an dernier, le projet d'une exposition d'art rétrospectif à l'approbation du conseil municipal, qui, en raison du manque de ressources, a dû ajourner la réalisation de cette proposition.

La Société d'émulation a de plus publié dans ses Mémoires un certain nombre de travaux et de documents intéressant l'art; les principaux sont :

Étude sur le Musée de Cambrai, 1852.

Les Miniatures des manuscrits de la bibliothèque communale, avec album in-4° de 19 planches fac-simile, 1860.

Une visite au Musée de Madrid, 1864.

Note sur le peintre Prud'hon, 1870.

Les Artistes cambresiens, IXe-XIXe *siècle, et l'École de dessin de Cambrai,* avec 10 planches, photographies et fac-simile, 1874.

Note sur trois peintures de Louis Watteau de Lille, 1875.

Lettres de noblesse accordées à Jean de Bologne, 1875.

Une saisie de tableaux en 1643, 1875.

Le secrétaire général,
A. Durieux.

VI

NOTE SUR LA SOCIÉTÉ ARTÉSIENNE DES AMIS DES ARTS D'ARRAS.

Messieurs,

La société fondée il y a dix-huit ans déjà a pour but principal de propager le goût des Beaux-Arts par l'acquisition d'œuvres de mérite, au moyen d'une cotisation annuelle de 12 francs. Ces œuvres restent pendant chaque exercice à la disposition des membres désireux de les copier et sont ensuite tirées au sort en séance générale. Plus de cent œuvres d'art représentant une somme d'environ 45,000 francs et une valeur bien plus grande, par suite de la bienveillance des artistes, ont été ainsi répandues dans le département du Pas-de-Calais; l'association, sans jamais cesser de faire la part des peintres et sculpteurs du pays, a contribué puissamment à accroître les collections particulières, et c'est grâce à elle que notre Musée a pu s'enrichir d'une manière exceptionnellement avantageuse d'une toile intéressante de Diaz. Nous sommes fiers dans notre rôle modeste d'avoir obtenu le patronage d'artistes tels

qu'Eugène Delacroix, Corot, Barye, Millet, Carpeaux, Fromentin; d'avoir à notre tête comme présidents d'honneur Jules Breton et Jules Lefebvre. Nous avons vu d'autre part adopter notre organisation, qui est des plus simples, par des sociétés artistiques voisines, et nous avons pu grouper et conserver jusqu'ici, grâce à l'éclectisme de nos acquisitions, un noyau d'amateurs fidèles.

Je dois profiter de l'occasion qui se présente aujourd'hui pour remercier bien sincèrement au nom de la société le ministère des Beaux-Arts qui a presque chaque année encouragé notre œuvre par un don de gravures.

Nous croyons pouvoir dire, en présence des résultats si satisfaisants obtenus au moyen de l'association des amateurs, qu'il serait non-seulement désirable que chaque sous-préfecture ou chaque chef-lieu de département eût une société artistique analogue, mais surtout que ce principe d'association fût appliqué aux sociétés elles-mêmes. On pourrait embrasser ainsi toute une région ou tout au moins deux ou trois départements, et par cette fraternelle solidarité l'on arriverait certainement à faire successivement ou à tour de rôle, dans chaque département, des expositions périodiques où les artistes trouveraient la plus grande facilité pour écouler leurs œuvres, et tout aussi réussies, malgré la modicité des frais que celles que les villes les plus riches ou les plus importantes peuvent seules se permettre.

Le Secrétaire,
Ch. Desavary.

VII

ORIGINES DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DE LANGRES ET DU MUSÉE.

A l'époque romaine, des monuments nombreux et d'une grande importance couvraient le sol de la ville de Langres, et tout paraît annoncer que le goût des arts y fut très-développé dans ces temps déjà si reculés. Les traces de constructions, les frises et les corniches ornées des sculptures les plus élégantes et les plus variées, les débris de toute nature arrachés du sol et préservés de la destruction, la porte gallo-romaine que l'on voit encore debout à l'ouest de la ville, attestent la splendeur de l'antique cité, dont l'éclat dura jusqu'au IVe siècle. A cette époque, une invasion d'hommes du Nord, sous la conduite d'un chef du nom de Chrocus, dévasta toute la partie est de la Gaule, et ne laissa que des ruines fumantes à la place des villes élevées sous l'inspiration des Romains, suivant les règles de l'art le plus pur et avec tout le luxe et le confortable que ces fiers conquérants savaient imprimer sur leur passage.

Langres ne fut pas épargnée.

Relevée de ses désastres, elle tint sa place dans l'histoire par la grande importance de son siége épiscopal, et à côté des noms des prélats les plus illustres, on trouve ceux d'artistes distingués : Nicolas Jenson, le premier imprimeur français, vers 1462; Jean Duvet, dit le maître à la Licorne, le premier artiste français qui ait gravé au burin, vers 1517; le peintre Richard Tassel, élève du Guide, vers 1588; Claude Gillot, vers 1673; les Petitot de l'Institut, J. Ziégler, Lescorné et tant d'autres qui dénotent qu'à toutes les époques l'étude des beaux-arts ne fut pas négligée.

Les lettres furent aussi en honneur à Langres, et les noms du chanoine Charlet, des chroniqueurs Vignier, Tabourot et Gautherot, l'historien Barbier d'Aucour, le philosophe Diderot, Lombard de Langres, François Roger, de l'Académie française, ont une place dans la littérature et dans l'histoire. Au XVIIIe siècle, la

grande salle au-dessus de la belle porte des Moulins, au sud de la ville, construite sous le règne de Louis XIII, par l'architecte Camus, fut le siége d'une Académie dite des Moulins. Les membres de cette société, appartenant en grande partie au barreau et à la magistrature, cultivèrent pendant assez longtemps les belles-lettres et la philosophie. Un *lapsus linguæ* échappé à l'un d'eux, dans une dissertation des plus savantes, lui fit donner le nom d'Académie des Non Liquet, par suite d'une prononciation trop française des mots latins *non liquet*.

Il est donc tout naturel qu'en présence des ruines de toute nature de l'époque romaine et dans une ville où le peuple-roi a laissé des traces très-nombreuses de sa domination passagère, on ait songé à préserver de l'oubli les restes précieux de son ancienne splendeur.

En 1832, quelques habitants de Langres, désireux de concourir à cette œuvre, firent un premier dénombrement des principaux objets d'antiquité, dont la plupart, ainsi qu'on l'a constaté dans d'autres villes de l'époque gallo-romaine, étaient engagés dans les murs d'enceinte. Quelque temps après, ils furent numérotés et inventoriés. On songea ensuite à créer une Commission pour le classement et la conservation de ces éléments, qui devinrent le noyau d'un Musée, devenu plus tard assez important. Cent dix souscripteurs s'inscrivirent au nombre des membres de cette association, qui prit le nom de *Société archéologique de Langres*, et fut autorisée par arrêté de M. le ministre de l'intérieur, le 17 juillet 1836. Un comité administratif fut composé de dix membres et d'un secrétaire, sous la présidence du maire de la ville.

Le premier pas était fait. Il serait trop long d'énumérer les phases de toute nature que traversèrent les premiers organisateurs de ces collections, et les difficultés sans nombre qu'ils rencontrèrent auprès des conseils de la ville, qui tous ne comprenaient pas l'importance que *Messieurs des Pierres* (tel était le nom qui leur était donné par la partie opposée de ces assemblées) attachaient à la réunion, dans un local spécial, des vieux débris de la civilisation romaine. Enfin, après de nombreuses difficultés, l'abside de l'ancienne église Saint-Didier leur fut presque accordée. Aussitôt ils s'empressèrent d'en prendre possession et y firent transporter en masse

tous les débris provenant des anciens monuments, les fragments de sculptures, les inscriptions, tous présentant de gros volumes et difficiles à déplacer, et comme dans la fable de la *Lice et sa compagne,* ils s'installèrent de telle sorte qu'il fut impossible de les faire déloger.

En 1841, on reconstruisit, aux frais de la ville, le bâtiment actuel du Musée, sur l'emplacement de l'ancienne église Saint-Didier et communiquant avec l'abside, qui fut restaurée et forme aujourd'hui le Musée lapidaire et épigraphique. Mais la Société n'avait été autorisée, en 1836, que pour trois années ; il fallait la proroger et la reconstituer sur de nouvelles bases et d'une manière définitive. Un nouveau règlement fut adopté par l'ancienne Commission, et une Société nouvelle fut créée, avec le titre de *Société historique et archéologique langroise,* le 7 novembre 1841, et autorisée par M. le ministre de l'intérieur le 10 février 1842. Elle fut ainsi constituée à perpétuité pour *recueillir et publier les documents historiques qui ont rapport à la ville de Langres et au département de la Haute-Marne, réunir les inscriptions et les monuments antiques et du moyen âge découverts dans la ville et le département, ainsi que les médailles, bronzes, poteries, armes, sculptures, tableaux et objets d'art.*

Depuis cette époque, la Société s'est efforcée de rassembler, dans le Musée qu'elle a créé, tous les fragments d'antiquités de l'époque romaine qui ont été signalés dans la ville, et surtout dans les terrains remués par la construction de la citadelle, où se trouvait autrefois une grande partie de la ville. En dehors des débris des monuments de toute nature, elle a recueilli de nombreuses inscriptions funéraires et autres, des ustensiles en bronze, en fer, en os et en métaux précieux, des médailles de toute nature et des fragments intéressants de poterie, qui tous sont classés et catalogués avec le plus grand soin.

Les collections actuelles comprennent, en dehors des antiquités gallo-romaines de toute nature, quelques objets de l'époque préhistorique et des antiquités égyptiennes, une galerie d'environ cent cinquante tableaux, quelques sculptures, des objets historiques et de curiosité du moyen âge et de la Renaissance, et de plus une galerie d'histoire naturelle et de minéralogie. Elles provien-

nent en grande partie de dons faits au Musée soit par l'État, soit par différentes personnes, qui ont compris qu'il était important, pour assurer la conservation des objets qu'elles avaient pu réunir, qu'ils soient déposés au Musée, dont l'avenir est garanti. La Société, avec ses ressources très-modestes, a fait aussi de nombreuses acquisitions.

Par décret du 24 décembre 1859, la Société historique et archéologique de Langres a été reconnue comme établissement d'utilité publique; son règlement définitivement arrêté est annexé au décret. Maintenant elle fonctionne d'une manière très-régulière et s'occupe exclusivement de l'accroissement de ses collections et de ses publications.

Le conseil de la ville, comprenant enfin l'importance du Musée, dont la création est l'œuvre de la Société, lui a abandonné, il y a quelques années, une maison contiguë, où elle a installé sa bibliothèque archéologique, qui commence à prendre un assez grand développement. Déjà, en 1869, l'école municipale de dessin, occupant une salle principale du bâtiment du Musée, avait été transférée au collége; cette salle a été immédiatement convertie en galerie de tableaux et forme aujourd'hui un complément indispensable à l'établissement.

Les publications de la Société sont de diverses natures :

1° Deux volumes de mémoires in-4° ayant chacun 250 pages et 40 planches renferment des notices historiques et archéologiques sur différentes parties de la Haute-Marne. Ces mémoires, pour la composition desquels la Société a fait exécuter à grands frais une quantité de dessins des monuments les plus remarquables du département, seront continués avec tous les soins qui ont présidé à l'exécution des commencements de l'œuvre. Les éléments qu'elle possède sont variés et nombreux, sans y comprendre les antiquités et les objets importants faisant partie des collections du Musée, et qui seront publiés.

2° Un volume. *Histoire des sires de Joinville,* in-8, 1875, par M. J. Simonnet, membre correspondant, décédé conseiller à la cour d'appel de Dijon. La Société espère pouvoir publier dans ce format des travaux trop considérables pour être insérés dans les mémoires et surtout n'exigeant pas de planches.

3° Le Bulletin, paraissant aussi régulièrement que possible tous les trois mois, 9 fascicules in-8° de 32 pages.

Le Musée a reçu déjà des donations d'une certaine importance, mais leur destination spéciale ne permet pas à la Société de disposer des fonds, dont elle a l'administration, autrement que pour des acquisitions de tableaux ou d'objets d'art avec les revenus cumulés pendant plusieurs années.

Les ressources de la Société consistent dans les cotisations des membres titulaires, fixées à vingt-cinq francs par an, — les membres correspondants en sont exemptés, — dans les allocations annuelles dela ville de Langres et du département, ces dernières votées par leconseil général, et enfin dans les subventions que l'État veut bien lui accorder. Elles sont absorbées en grande partie par les publications qui ne produisent que des recouvrements fatalement insuffisants ; ce qui reste est consacré aux acquisitions pour le Musée et à l'entretien.

L'enseignement du dessin est fait à l'école municipale et au collége par un professeur payé par la ville ; dans les écoles primaires, dirigées par les Frères de la Doctrine chrétienne, il est fait par ces derniers, qui en sont aussi chargés au cours d'adultes.

L'Inventaire des richesses d'art dans la Haute-Marne n'a pas encore été fait. Les instructions et documents ont été transmis à la Société le 1er septembre 1876, et il n'a pas été possible de procéder immédiatement à ce travail très-considérable, qui, d'ailleurs, a été interrompu par la mort prématurée de M. Pistollet de Saint-Ferjeux, président de la Société, et un de ses membres les plus dévoués et les plus utiles. Il y a lieu d'espérer, en ce qui concerne l'arrondissement de Langres, que ce travail pourra être terminé dans un délai assez rapproché ; mais il est difficile à la Société de le promettre pour les autres parties du département de la Haute-Marne.

25 mars 1878.

Henry Brocard,
Secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres,
Membre de la Société des Études historiques,
Associé correspondant de la Société des
Antiquaires de France.

VIII

LES ORIGINES DE LA SOCIÉTÉ DE STATISTIQUE DE MARSEILLE.

Reportons-nous à l'année 1827. M. de Villeneuve, préfet du département des Bouches-du-Rhône, publiait, aux frais du Conseil général du département, un ouvrage intitulé : *Statistique du département des Bouches-du-Rhône*, publication que doivent consulter toutes les personnes voulant étudier Marseille et l'ancienne Provence.

Plusieurs savants et artistes qui concouraient à cet ouvrage, le voyant terminé, pensèrent qu'il serait utile de fonder à Marseille une Société s'occupant de rassembler tous les travaux des sciences, lettres et arts se produisant dans le département des Bouches-du-Rhône et l'ancienne Provence, pour les condenser en un tout, qui serait la continuation de l'œuvre entreprise par M. de Villeneuve.

MM. Toulouzau, Bœuf, Négrel-Féraud, Augustin Fabre, Poutet (pharmacien), docteur Gassier, docteur Pierre Martin Roux, F. Féraud, Matheron, Burat-Gurgy, Bellot, Audouard, Bouis, docteur Guiaud et Polydore Roux, se réunirent et adressèrent, le 13 avril 1827, à M. le comte de Villeneuve, conseiller d'État, Préfet du département des Bouches-du-Rhône, une lettre sollicitant une audience pour lui exposer le plan de la future Société et solliciter son patronage.

A la suite de cette audience, et à la date du 28 avril 1827, les mêmes personnes écrivirent à M. le Ministre de l'Intérieur pour demander l'autorisation légale d'établir à Marseille une Société de statistique; ils envoyèrent cette pétition sous les auspices de M. le préfet du département des Bouches-du-Rhône.

Nombre d'admissions de membres titulaires furent prononcées dans la séance du 30 mai 1827.

Le 6 juin de la même année, M. le Ministre de l'Intérieur décide

qu'il tolère pour trois ans la Société de statistique de Marseille et des départements de l'ancienne Provence.

Cette décision est transmise à la Société par M. le marquis de Montgrand, gentilhomme de la chambre du Roi, maire de Marseille.

Une séance solennelle d'inauguration s'est tenue dans la salle des séances de la Société, rue de l'Arménie, n° 12, le dimanche 27 février 1828.

Toutes les autorités du département, de la ville, et les Sociétés savantes de Marseille, avaient été invitées, et assistaient à cette réunion, dans laquelle on rendit compte des travaux depuis la fondation de la Société jusqu'à ce jour.

Dans cette même année, on reçut, comme membres correspondants, M. le baron Charles Dupin, membre de la Chambre des députés, et nombre d'autres sommités savantes, industrielles, artistiques et littéraires.

La première séance publique de la Société s'est tenue le dimanche 8 mars 1829, dans la salle des concerts, rue Thubaneau. C'est la Société royale de médecine de Marseille qui a fourni son mobilier pour décorer la salle.

Cette réunion fut très-nombreuse; les autorités civiles, militaires et religieuses du département et de la ville, des députations de toutes les Sociétés scientifiques et des Beaux-Arts assistaient à cette séance.

Dans cette même année, la Société de statistique de Marseille sollicite de M. le Ministre de l'Intérieur l'Institution royale.

Le Conseil d'État, dans sa séance du 28 décembre 1829, déclare que la Société est trop jeune, qu'elle n'a pas de revenus fixes, que les travaux qu'elle a faits ne sont pas assez importants, et de plus qu'il y a déjà à Marseille une Société savante reconnue. Il fait observer que, depuis le 2 mai 1827, les membres des Sociétés savantes des départements, reconnues comme d'utilité publique, voient leur nom figurer sur la liste du jury, privilége qui ne doit pas être prodigué.

Nouvelle séance publique le 16 mai 1830; elle est tenue dans le même local que l'année précédente, et avec un mobilier prêté par la Société royale de médecine de Marseille. Toutes les autorités assistaient à cette réunion, qui était très-nombreuse.

Passons au 12 novembre 1830.

La Société envoie à M. le Ministre de l'Intérieur son règlement, le tableau de ses membres et ses comptes rendus, sollicitant son installation définitive.

La missive dont nous nous entretenons répond à une lettre du maître des requêtes, chef de division du Ministère de l'Intérieur, disant que les demandes faites dans d'autres temps se sont égarées.

Une ordonnance du Roi en date du 2 avril 1831 reconnaît la Société de statistique de Marseille d'utilité publique, approuve son règlement tel qu'il est annexé à ladite ordonnance.

Nous venons de condenser en aussi peu de mots que possible l'origine de la Société de statistique de Marseille, heureux si nous avons pu vous prouver l'utilité d'une Société qui depuis cinquante ans concourt à l'encouragement des études scientifiques, artistiques et industrielles dans le département des Bouches-du-Rhône.

Le Secrétaire perpétuel délégué au
Congrès de la Sorbonne,

Docteur Adrien SICARD.

1878.

IX

UNION ARTISTIQUE DU PAS-DE-CALAIS.

L'année dernière, l'Union artistique du Pas-de-Calais, qui ne comprend que des artistes producteurs ou amateurs, vous a fait connaître par M. Oct. Petit, président, son origine et son but : je n'ai donc qu'à vous rappeler les deux fins de sa création :

1° Développer le goût des Arts;

2° Faciliter aux artistes les moyens de production.

Pour développer le goût des Arts, la Société a cru qu'il convenait tout d'abord d'encourager l'enseignement du dessin.

Le département du Pas-de-Calais, autrefois si célèbre par les tapisseries et les porcelaines de son chef-lieu, possède quatre ou

cinq écoles gratuites où l'on enseigne à peu près les principes élémentaires des trois Arts : peinture, sculpture, architecture.

L'école des Frères de Saint-Omer se fait surtout remarquer par sa modelure et ses épures.

Dans l'école communale de Boulogne-sur-Mer, l'attention est attirée par un cours pour les jeunes filles, approprié à l'industrie locale.

Béthune se distingue par quelques heureux essais de lavis, et Arras par le grand nombre d'élèves, la plupart apprentis-ouvriers qui s'occupent de dessin d'imitation et du dessin linéaire.

Nous trouvons aussi dans la grande industrie houillère, une des richesses du pays, des cours spéciaux, notamment à Ferfay, où l'ouvrier, dès le plus jeune âge, apprend à connaître et à reproduire les galeries dans lesquelles il sera appelé à travailler, et l'outillage qu'il emploiera.

Depuis 1876, nous avons convié ces écoles et toutes les autres du département à un concours annuel qui nous a permis d'apprécier le goût de nos concitoyens pour l'étude du dessin et l'habile direction des professeurs chargés de cet enseignement indispensable. Le concours de 1877 a été particulièrement remarquable; nous avons eu à juger 2,500 dessins et 300 modelures et moulages. Notre Commission chargée de l'examen de ces œuvres a cru devoir distribuer 109 récompenses, dont 3 médailles d'or, 8 médailles de vermeil, 19 d'argent et 55 de bronze.

Jusqu'à aujourd'hui nous n'avons choisi dans chaque école et sans établir de parallèle que ce qui nous paraissait convenable et utile : lorsque la pensée du gouvernement sur l'enseignement du dessin nous sera connue, nous suivrons la voie qu'il aura tracée, et nous poserons alors et sûrement des bases plus générales et plus complètes.

Nous avons cherché ensuite à répandre les œuvres de nos artistes, en demandant à eux-mêmes des reproductions autographiques qui nous permettront également de raviver le souvenir trop effacé de ceux que la mort nous a enlevés, et dans ce but nous avons créé un bulletin que j'ai l'honneur de soumettre à votre appréciation si compétente.

Chaque numéro comprend :

L'indication sommaire des travaux de la Société;

Une notice bibliographique et plusieurs planches variées qui représenteront souvent à l'avenir les œuvres exposées au Salon.

Cette publication simple et sans prétention a surtout un mérite : son bon marché.

Chaque planche ne revenant qu'à cinq centimes l'exemplaire; j'ose espérer que ce bulletin, dont j'ai été l'un des promoteurs, trouvera auprès de vous un accueil sympathique; j'ajouterai même que si cette fondation trouvait quelques imitateurs, la province posséderait ainsi d'un bout à l'autre de la France des relations faciles, continuelles, durables et surtout économiques.

Nous avons pu encore, et dès la deuxième année de notre existence, organiser avec nos seules ressources une exposition des œuvres des artistes du département et avoir la satisfaction d'en faire acheter un certain nombre.

Nous nous proposons, du reste, de renouveler d'ici peu cette fête artistique.

A ce propos, je vous ai rappelé, en commençant, que notre seconde fin, qui a un très-grand côté pratique, était de faciliter aux artistes les moyens de production.

Nous cherchons donc tous à leur assurer des travaux, soit au moyen de souscriptions publiques, comme pour le buste en marbre d'Édouard Plouvier, soit par la position officielle ou professionnelle de nos membres.

Nous augmentons aussi et tant que nous le pouvons leurs chances de vendre.

Pour cela, chaque année, nous avons établi une vente générale qui, bon an mal an, permet le placement d'une vingtaine de tableaux, statuettes ou terres cuites, et fondé une loterie tirée entre nous et dont tous les lots, une douzaine environ, sont achetés uniquement et par un système particulier de vote aux membres de la Société.

D'un autre côté, et pour obtenir encore plus de résultat, l'établissement d'une exposition permanente des productions de nos artistes dans une des salles du Musée, que l'administration municipale a bien voulu mettre à notre disposition, permet à chaque instant au public de se laisser tenter soit par l'effet, soit par le

prix, et d'apprécier nos différents maîtres ainsi que leurs genres. En terminant, je dirai que la Société se propose également d'aider les artistes dans leurs moments critiques, et que nous espérons même pouvoir un jour, si le besoin existe, assurer une retraite à quelques-uns d'entre eux.

Enfin, encourager l'étude du dessin, produire des œuvres d'art, soutenir les artistes : voilà toute la vie de l'Union artistique du Pas-de-Calais.

Paris, le 25 avril 1878.

CARRÉ,
Architecte-ingénieur.

X

SOCIÉTÉ ÉDUENNE DES LETTRES, SCIENCES ET ARTS.

La Société Éduenne des lettres, sciences et arts a été fondée en 1836 par un noyau de travailleurs jusque-là isolés, qui atteignirent en se groupant le chiffre de quarante-quatre membres.

Ils se partagèrent en plusieurs sections comprenant les diverses branches de l'histoire naturelle, des lettres, des sciences, de l'archéologie et de l'histoire.

Ce cercle trop étendu peut-être pour les ressources locales ne tarda pas à se réduire, et après quelques mémoires et résumés de mérite, provenant des diverses sections, la retraite d'un nombre considérable de membres, dont le zèle s'était vite refroidi, arrêta l'essor. De 1837 à 1844, la Société ne publia rien et se borna à faire des fouilles qui ne furent pas sans résultat pour l'archéologie. En 1844, elle avait recouvré son premier nombre de membres, et put, en 1846, recevoir la *Société française d'archéologie,* qui y tint son congrès. Cette solennité avait ravivé le feu sacré, et depuis cette époque la Société Éduenne n'a plus

interrompu le cours de ses publications. Elle a édité divers ouvrages spéciaux d'archéologie et d'histoire, dont plusieurs ont obtenu des *médailles* ou des *mentions* aux concours des *Antiquités nationales* et à ceux de la *Sorbonne*, où l'*Histoire de l'ordre de Cluny*, par M. Pignot, secrétaire perpétuel de la Société, a reçu le prix d'histoire en 1869.

Dans cette période, à la fin de laquelle la Société Éduenne fut reconnue d'utilité publique, le caractère des études s'est modifié sensiblement. L'histoire et l'archéologie, qui trouvent sur le sol autunois des éléments de vie si considérables, prennent une prépondérance décisive, et ce n'est qu'en 1865 et 1866 que les sciences naturelles reparaissent dans deux volumes, consacrés à la botanique, aux lépidoptères, oiseaux et poissons du pays. La numismatique, depuis celle des Gaulois jusqu'à nos jours, avait pris une place considérable dans les travaux, à partir de 1844.

Plusieurs ouvrages distincts, en dehors des mémoires, ont paru alors :

1° La réimpression in-4°, avec notes, de l'*Histoire de l'antique cité d'Autun*, par Edme Thomas, dont moitié était restée en manuscrit.

2° L'*Essai historique sur l'abbaye de Saint-Martin d'Autun*, avec chartes, 2 vol. in-8°.

3° L'*Essai sur le système défensif des Romains dans le pays éduen*, 1 vol. in-8°.

4° *L'Histoire de la Réforme et de la Ligue en Bourgogne*, 1 vol. in-8° dont le second se prépare.

5° L'*Histoire des états de Bourgogne, par les jetons*, in-8°.

6° *Cartulaire de l'Église d'Autun*, in-4°; le tome II va paraître.

7° *Étude historique sur la mission de saint-Bénigne*, 1 vol. in-8°.

8° *Histoire de l'ordre de Cluny*, 3 vol. in-8°.

La nouvelle série de mémoires in-8° commencée en 1872 comprend sept volumes avec de nombreuses planches et tous les travaux relatifs aux fouilles du mont Beuvray.

Pendant le même temps, la Société Éduenne préparait en 1876 la tenue du *Congrès scientifique* dont le tome II est achevé, et une exposition rétrospective d'objets d'art tous recueillis dans

l'Autunois, aussi remarquable par le choix que par le nombre. Le chiffre des membres titulaires, qui en 1862 était de 54, dépasse aujourd'hui 290.

MUSÉE LAPIDAIRE.

Dès 1861, la Société Éduenne prit l'initiative d'une entreprise longtemps réclamée et toujours sans succès, la création d'un Musée lapidaire, destiné à recevoir de nombreux débris exhumés chaque jour du sol antique d'Autun. Ces débris, parmi lesquels figuraient des pièces du plus grand mérite, au point de vue de l'art et de l'archéologie, étaient depuis cinquante ans voiturés comme des décombres, tantôt sur un point, tantôt sur un autre des propriétés municipales, où ils restaient exposés aux intempéries, aux injures des enfants, aux chocs et écornures résultant des transports. La Société, à la suite de nombreuses démarches, finit par intéresser le conseil municipal à cette œuvre à laquelle il s'associa en allouant une somme de cinq mille francs destinée à l'acquisition de l'emplacement. La Société Éduenne s'engageait à couvrir graduellement tous les autres frais.

On était, à ce moment, sur le point de démolir, dans la partie basse de la ville, une petite chapelle romane, d'un certain intérêt, entourée de masures et d'un enclos. Cet emplacement spacieux fut acquis dans le double but de sauver le monument et d'abriter les objets les plus précieux ; les autres devaient être déposés ultérieurement sous un grand cloître alors en projet et achevé aujourd'hui.

La Société Éduenne a suffi à tout, et en dix ans l'œuvre a été complétée, malgré des déblais énormes et une dépense de 18,000 francs auxquels elle a fait face avec ses propres fonds, des souscriptions et une allocation départementale de 3,000 francs. On a retrouvé dans une fouille faite dans l'enclos le pavé d'une des rues de l'Autun romain qui traverse à deux mètres de profondeur, longée par un grand édifice dont les murs de façade s'élèvent jusqu'au sol actuel.

La chapelle où est établi le Musée dépendait d'une ancienne maison-Dieu dont l'enclos actuel formait le cimetière, et dont quelques constructions subsistent encore. Le titre le plus ancien qui la mentionne est une charte de l'abbaye de Saint-Martin d'Autun de 1218 [1], mais le style de la chapelle accuse une date un peu antérieure. La façade, percée d'une porte de 1m,27 de large dont le tympan n'existe plus, est ornée de deux colonnes à chapiteaux sculptés et de deux archivoltes à plein cintre, superposées et bordées chacune d'un cordon de perles; une base antique d'un cippe en marbre granulé forme la pierre angulaire à droite de la façade. La nef a 10m,10 de long en œuvre sur 6m,80. Il ne reste à gauche qu'une petite fenêtre en meurtrière cintrée; les autres, des deux côtés, sont postérieures. L'abside, qui n'a que 3m,25 de large sur 2m,70 de profondeur, est voûtée en berceau; la grande arcature qui en forme l'entrée se termine en ogive, comme à la cathédrale d'Autun. Elle est flanquée à droite et à gauche de colonnes appliquées à la muraille et surmontées de grands chapiteaux qui faisaient autrefois partie des supports d'un campanile disparu. Ceux des pilastres cannelés qui soutiennent l'arc à pointe ogivale sont d'un travail curieux et original. L'arc doubleau est décoré de peintures, de rinceaux polychromes qui dessinent son contour et d'un treillage sur les voussures. Sept arcatures à plein cintre portant sur des colonnettes à chapiteaux couverts de feuillages, et appuyées sur une plinthe, donnent à cette petite abside une certaine richesse que rehaussent les peintures murales de la voûte, du XIIIe siècle. Elles représentent dans un grand ove le Christ bénissant, la tête ornée du nimbe crucifère et entouré des quatre animaux symboliques.

Les principales pièces du Musée sont déposées dans la chapelle.

A gauche de la porte est un grand panneau de mosaïque, copie de celle dite *des Canards*, à Rome; un fragment de l'ornementation d'un arc de triomphe représentant la partie supérieure d'un légionnaire, sa sarcine sur la tête; un frangment en marbre d'un itinéraire donnant en lieues gauloises et en milles les distances d'Auxerre à Entrains; un ex-voto aussi en marbre blanc, en langue

[1] *Essai histor. sur l'abbaye de Saint Martin*, par J. G. Bulliot, t. II, p. 60.

grecque, à *Apollon médecin* et *illuminateur*, et à la *Reine d'Éphèse;* un grand sarcophage en même matière représentant la chasse du sanglier de la forêt de Calydon [1], mais qui provient d'Arles.

Au-dessus de ce sarcophage est disposée la plus riche collection peut-être de figurines païennes qui existe en pierre, entières ou mutilées, provenant toutes de la région éduenne, au nombre de soixante : fées, mercures, déesses maires, génie tricéphale, divinités topiques d'une étonnante variété, accompagnées des débris des laraires et des niches à colonnettes et à dais dans lesquels elles étaient exposées; plusieurs autels avec images religieuses, sculptées sur les faces.

Du même côté sont réunis des têtes ou débris de grandes statues en marbre, parmi lesquelles une fine statue d'éphèbe, provenant des thermes de Bourbons-Lancy, et un admirable torse en marbre grec, trouvé à Autun.

L'architecture, plus riche que la statuaire, offre des décorations en schiste bitumineux tiré des mêmes carrières de l'Autunois qui donnent aujourd'hui la lumière à bon marché, des placages en marbre de tous pays, quinze grands chapiteaux corinthiens en marbre blanc, etc., dont l'un du Pentélique et d'un admirable ciseau; des colonnes de tout module, en marbre, en calcaires, en porphyre, en siénite; un bloc énorme richement sculpté de l'entablement d'un temple de la Fortune, les nombreux débris d'une frise monumentale en marbre blanc du plus beau travail, avec chimères, rinceaux, feuillages d'un puissant relief, qui fournissent de précieux renseignements sur la splendeur des monuments et le mode de décoration des maisons de l'Autun romain.

La fameuse inscription grecque chrétienne renfermant un symbole complet de croyance, et trouvée à Autun, occupe le centre de l'abside, où elle est enchâssée sous verre dans une tablette. Trois statues du XIIe siècle, don de la Société Éduenne, provenant de l'ancien reliquaire monumental de Saint-Lazare, détruit au siècle dernier, sont placées dans les arcatures absidaires; une autre pièce

[1] Voir Millin, *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 534; Noble de la Lauzière, *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles*, planche XXX.

qui se rattache de même aux souvenirs chrétiens du pays est le tombeau intact, en marbre blanc, de saint Francovée ou Franchis, moine du Morvan, au VIIe siècle, conservé avant la Révolution au prieuré de Saint-Symphorien d'Autun, et dont Mabillon a donné les dessins dans le *Voyage littéraire de deux bénédictins*[1], etc. Ce sarcophage, d'aspect mérovingien, orné de symboles chrétiens gravés en creux, chrismes, palmes, colombes, croix gemmée, paraît avoir été travaillé dans un tombeau romain sur une face duquel on voit un cartouche oblong terminé par des queues d'aronde, dont l'intérieur semble conserver des traits d'une inscription effacée.

Au mur de droite de la nef sont adossés des bas-reliefs et des débris de sculpture de la Renaissance, dont Ingres avait demandé des moulages ; ils représentent des scènes de la Passion et des sujets de fantaisie d'une exécution achevée. Recueillis dans les ruines de l'église Notre-Dame, détruite en 1793, ces petits chefs-d'œuvre provenaient de la merveilleuse chapelle ajoutée à cette église, dans le cours du XVIe siècle, par Denys Poillot, Autunois, ancien ambassadeur de François Ier en Angleterre. Au centre de la nef du Musée est exposée une mosaïque antique de 4 mètres de long sur 2 de large, enlevée d'une seule pièce de la tranchée du chemin de fer. Le compartiment du milieu représente un grand vase dans un cercle ; les deux autres, des figures géométriques.

Le cloître attenant au côté droit de la chapelle est occupé par des tombeaux, des chapiteaux, des sculptures diverses : tronçons de colonnes, dais de sacelles, autel avec personnages en costume gaulois, inscription en langue gauloise, épitaphes et stèles funéraires avec ou sans images, au nombre de cent. Parmi eux figurent des bornes de concessions funéraires, marquées d'un croissant en relief qu'on retrouve sur un certain nombre de ces stèles. D'autres représentent les personnages eux-mêmes avec les attributs de leurs divers métiers, architectes, maçons, forgerons, menuisiers, ou pourvus simplement du *flabellum*, de l'*arca* de voyage, d'un fruit, d'un *poculum*, de l'*ampulla*, du pot à bière et de la longue chope où mousse le liquide. Les débris et le couvercle à

[1] Pages, 151 et 162, 1re partie. Voyez aussi dans les *Annales de la Société Éduenne*, p. 236 et suiv., une notice avec gravure.

peu près entier, en marbre dit *grand antique*, d'un tombeau historique, celui de la reine Brunehaut, y accompagnent les inscriptions placées en son honneur à l'abbaye de Saint-Martin d'Autun qu'elle avait fondée; d'autres tombeaux de grès avec cercueil de plomb, taillés en forme de coffres, proviennent de l'ancienne église de Saint-Pierre-l'Estrier près Autun.

Les deux autres côtés du cloître et le jardin sont occupés par des débris de toute nature, tronçons de colonnes, cippes funéraires, margelles de puits antiques, dont une avec figures de joueurs d'instruments. Ces objets, pour la plus grande partie du moins, ont été recueillis et donnés par les membres de la Société Éduenne.

L'espace libre manquant dès aujourd'hui dans les deux Musées d'Autun, la Société Éduenne travaille à en créer un troisième. Après avoir obtenu du Ministère de l'Instruction publique le classement d'un ancien hôtel du XVe siècle, celui de Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne, elle en a fait l'acquisition et le restaura pour y établir son siége, sa bibliothèque et des collections qui ne peuvent trouver asile ailleurs. Des dons importants lui sont promis dès que les salles pourront les recevoir. En résumé, elle a, depuis quarante ans qu'elle existe, exploré tous les anciens monuments, les substructions de l'Autun romain, publié trente volumes d'histoire, d'archéologie, de science, tenu deux congrès, fait une grande exposition rétrospective avec les ressources locales; elle a sous presse quatre publications spéciales, et continue, avec ses deux cent quatre-vingt-dix membres titulaires, son rôle de conservation et de recherches actives tant à Autun qu'au mont Beuvray, en comptant sur les encouragements de l'État.

Le Président,

J. G. Bulliot.

XI

L'ART EN SAINTONGE ET EN AUNIS.

(AVANT-PROPOS D'UN OUVRAGE EN COURS DE PUBLICATION, MIS AU JOUR SOUS LES AUSPICES DE Mgr L'ÉVÊQUE DE LA ROCHELLE.)

MONSEIGNEUR,

Pour répondre d'une manière digne de l'Église à la demande qui vous a été adressée par M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, vous avez témoigné le désir qu'on dressât un Inventaire, aussi complet que possible, des richesses artistiques que renferme le vaste diocèse confié à votre sollicitude. Dépassant même la pensée du Ministre, à côté du catalogue simple et aride, vous avez voulu que l'archéologue ou l'artiste vît apparaître, dans toute leur vérité ainsi que dans tous leurs détails, ces monuments si variés qui peuplent encore le sol de la Saintonge et de l'Aunis et qui nous rappellent, les uns, les gloires de la Rome païenne; les autres, les grandeurs de la civilisation chrétienne avec ses délicieux symboles, la poésie de ses belles compositions et les épanouissements de son amour et de sa foi; d'autres enfin, les tristesses des siècles de haines aveugles ou de luttes sanglantes.

Rien dans votre pensée ne devra être oublié : les ruines du passé et les monuments encore intacts, la basilique aux vastes nefs, la collégiale qui jadis retentissait à chaque heure du jour et dans le silence des nuits des divines harmonies, l'humble église du village, témoin plus modeste de la foi de nos pères; la tour romane, la flèche élancée du moyen âge, les portails aux archivoltes profondément fouillées, les arcatures où s'étalent tour à tour toutes les variétés de plantes de la flore indigène ou tous les caprices des figures géométriques, les chapiteaux aux feuillages découpés, aux scènes historiques ou bibliques; la croix du cimetière et la croix

où chaque année l'on vient redire l'hosanna, le chant du triomphe ; puis le donjon des seigneurs avec tous ses mystères, la porte de ville qui a vu chevaucher les rois, les nobles chevaliers, et passer successivement tant de générations; la maison de ville, vieux témoin des franchises de nos cités; les moindres objets enfin qui peuvent figurer dans le mobilier d'un édifice, ce qui peut le décorer, comme les statues ou les peintures.

C'est ce travail éminemment utile à quiconque veut acquérir une connaissance complète de l'art ou en écrire l'histoire que j'ose entreprendre, Monseigneur, sûr de votre appui et fier de la pensée qu'il peut tourner à la gloire de Dieu et de la religion. Grâce aux progrès de la science et surtout de l'héliogravure, il évitera à bien des amateurs et des architectes des recherches longues et difficiles, des voyages ennuyeux et pénible, et il leur offrira, placés à côté l'un de l'autre, des types fidèles de cette École saintongeaise du XIIe siècle, que M. Viollet-Leduc (*Dict rais.*, t. V, p. 166) prétend avoir exercé, avec l'École du Périgord, une influence si puissante « qu'elle pénétra jusque dans le Limousin et le Quercy au sud, et, au nord, jusque dans l'Anjou et dans le Maine », mais qu'en somme il ne définit pas et dont il semble faire une dépendance de l'École périgourdine, tandis que la Commission des monuments historiques en fait la 6e École romane et que M. Anthyme Saint-Paul la fait appartenir à la région périgourdine et à la région poitevine.

Il est incontestable, et l'on en pourra juger par mes héliogravures, que l'École byzantine du Périgord a joué un grand rôle en Saintonge, notamment dans les arrondissements de Saintes et de Jonzac, et que ses architectes ont fourni les plans de plusieurs de nos grandes églises (l'abbaye des Dames de Saintes, Saint-Pierre de Saintes, Sablonceaux) ; mais il n'est pas moins vrai que dans les anciennes dépendances du comté de Poitou (arrondissement de Saint-Jean d'Angely) on retrouve l'influence des architectes de cette contrée. Je puis prouver par contre que dans l'ancienne seigneurie de Pons quelques églises portent le caractère de l'architecture de son donjon, ce qui permet de dire que les artistes à qui la construction de cette importante forteresse a été confiée ont, eux aussi, laissé dans cette contrée des traces de leur passage. On en peut juger par la forme

sévère des monuments, l'ornementation, la nature et l'emploi des matériaux, comme à la façade de l'église de Saint-Pallais de Phiolin.

Je crois qu'en général les personnes qui ont traité des procédés de l'art et qui ont voulu les réduire à une école ou à une région ont, dans leurs classifications, fait par trop abstraction des données historiques et n'ont pas assez cherché quels liens rattachent tel monument à tel personnage ou à tel ordre religieux qui devait, comme les Léon X, les Médicis, les François Ier, les Louis XIV, avoir ses artistes favoris, les employer et même les imposer. L'art est intimement lié à l'histoire, et je suis convaincu qu'on n'arrivera à une classification régionale à peu près certaine que lorsqu'on aura le nom des fondateurs de nos monuments et mieux exploré les inscriptions et nos vieilles chartes.

A l'histoire il faut joindre une autre considération, celle de la nature des matériaux qu'on trouve dans le sol : celui de la Saintonge est exceptionnellement riche; aussi un libre champ s'offrait-il aux architectes, et le ciseau du sculpteur pouvait-il s'exercer à loisir sur ces pierres si dociles, au grain si fin et si délicat. Il n'est donc pas étonnant qu'on trouve en ce pays de riches vestiges de l'art romain comme de l'art chrétien et de l'art civil du moyen âge; ce que j'en publie permettra d'embrasser l'ensemble de l'art architectonique et d'y puiser à l'occasion des modèles pour réparer ou construire à neuf des édifices similaires.

J'avais déjà conçu sous votre inspiration, Monseigneur, le projet de cette publication, lorsque M. le Directeur des Beaux-Arts annonça publiquement, à la Sorbonne, son intention de procéder à l'Inventaire des richesses d'art de la France ; son idée me parut très-patriotique, mais elle me sembla incomplète pour ceux qui aiment à juger de ce qu'on leur décrit ou qui ont intérêt à le voir, comme les architectes, les peintres et les sculpteurs. L'Inventaire seul, en effet, a trois défauts essentiels : il n'offre d'abord aux yeux aucune représentation sensible des œuvres d'art, puis sa concision l'oblige nécessairement à en décolorer le fini et les détails, et enfin, si par suite d'événements, malheureusement trop fréquents, ces œuvres viennent à disparaître, il n'en laisse qu'une trace vaporeuse et tellement insensible qu'elle ne permet pas de les reconstituer, et dès lors leur perte est irréparable.

J'essayerai de combler pour notre contrée les lacunes que je viens de signaler. Suivant votre désir, je ne négligerai rien pour rendre cet ouvrage complet. Les plans et les coupes que l'objectif ne peut réaliser, je les exécuterai, car ils sont le perfectionnement nécessaire de cette œuvre ; ils demandent seulement un genre d'opérations tout différent du premier ; s'ils se font un peu attendre, il sera toujours facile de les intercaler dans le travail primitif, les planches, à cette intention, n'ayant été ni paginées ni numérotées.

Chaque objet, comme chaque monument, aura sa description conforme en tout point aux instructions fournies par le ministre pour l'Inventaire des richesses d'art de la France, et cette description sera précédée, quand il y aura lieu, d'une notice historique.

Puisse, Monseigneur, ce travail réaliser votre pensée et porter au loin et autour de nous le culte des arts et de la maison de Dieu. Digne successeur des Pallade, des Pierre de Confolens et de tant d'illustres évêques, vous voulez que le Dieu qui s'est fait notre hôte trouve chez nous des temples moins indignes de lui, et que les arts ressuscités et ennoblis par l'Église voient en elle une inspiratrice et surtout une patronne généreuse toujours disposée à les protéger et à les favoriser dans leurs légitimes aspirations.

Daignez agréer, Monseigneur, etc.

L'abbé L. Julien-Laferrière,
Chanoine titulaire, président de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.

XII

DE L'IMPORTANCE DES ARTISTES PROVENÇAUX DANS L'ANTIQUITÉ.

Messieurs,

Lors du congrès scientifique tenu à Aix en 1866, invité par le bureau à déterminer *le degré d'influence exercé sur notre École française par les Italiens*, mais intimement convaincu que nous avions été, dès le principe, leurs premiers maîtres, j'ai renversé cette question, et revendiquant une grande partie des œuvres sculpturales et architecturales de l'Italie et de la France, datant de la domination romaine, comme ayant été exécutées par des artistes provençaux, j'ai soutenu cette thèse : *De l'importance des artistes provençaux dans l'antiquité ; de leur influence au moyen âge ; de leur originalité, et de leur action dans l'École française depuis le* XIIIe *siècle, jusqu'à nos jours.*

Ces études m'étaient familières, car dès l'année 1861 j'avais publié mes *Annales de la peinture*, contenant l'historique des Écoles du midi de la France ; dès 1864, le journal *l'Artiste*, de Paris, avait publié la partie de ce travail relative au moyen âge. L'attention de nos amateurs méridionaux était légèrement en éveil : ma communication au congrès avait été favorablement accueillie, mais l'écho en est affaibli.

Je viens donc ici, messieurs, soumettre à la Sorbonne, au plus docte aréopage de l'Europe, ce principe, qui ne fait aucun doute dans mon esprit, mais qui a besoin de sa sanction pour être accepté [1].

[1] Appliquant le calcul des probabilités, et se fondant sur la configuration du globe, Christophe Colomb a pressenti l'existence d'un continent inexploré, avant de le découvrir.

C'est par le même calcul que Leverrier à pu se convaincre de l'existence de la planète qui porte son nom, avant de la trouver au bout de son télescope.

Ces comparaisons sont par trop ambitieuses, je le sais, pardonnez-les-moi ; mais

Je parlerai simplement aujourd'hui *de l'importance des artistes porvençaux dans l'antiquité,* l'époque la moins connue, dont on ne retrouve que des lueurs éparses dans les auteurs anciens et contemporains, mais qui, réunies en faisceau, projettent un lumineux éclat sur ce passé, et en dissipent l'obscurité. Je dépose sur votre bureau la suite de ce discours. J'aborde mon sujet.

Messieurs,

Quels étaient les peuples qui occupaient les contrées connues aujourd'hui sous les noms de Provence et de Languedoc, avant la domination romaine, qui leur donna le titre de *Provincia Romana?* Sénèque, Cicéron, Tite-Live, Suétone, Strabon, Tacite et Plutarque nous fournissent sur elle de précieuses indications, mais je n'ai point le loisir de les développer.

Il me suffira de constater que Marseille, fondée par des Phocéens, six cents ans avant Jésus-Christ, n'avait pas tardé à peupler le littoral de la Méditerranée, fondant successivement des colonies telles que Nice, Antibes, Agde, Hyères, Ampurias en Espagne, en établissant de plus des comptoirs importants le long du cours du Rhône, en le remontant depuis Arles, Nîmes, Beaucaire, Avignon jusqu'à Lyon, jetant ainsi, grâce à son commerce, au milieu des peuples barbares, les premières semences de la civilisation grecque.

Au moment où Rome était assiégée par Brennus, trois cent quatre vingt dix ans avant Jésus-Christ, Marseille venait à son aide. Dans sa reconnaissance, le peuple-roi proclamait cette ville la sœur de Rome, et il réservait, dans les solennités publiques, une place à ses envoyés parmi les sénateurs romains.

c'est en employant, dès le principe, le même calcul, en examinant attentivement les médailles, les monuments, qui existent dans nos contrées méridionales, puis en appréciant l'état de la civilisation dans les diverses parties du monde romain, et en m'éclairant des attestations des auteurs anciens et modernes, que je suis arrivé à l'intime conviction que la Provence a joué un rôle prédominant dans les arts sous les empereurs romains, et qu'elle n'a cessé de produire des artistes du plus grand mérite dans tous les siècles jusqu'à nos jours.

Trente ans plus tard, un Marseillais, Pythéas, le plus savant géographe et le plus habile astronome de l'Occident, écrivait son traité *Du flux et du reflux de la mer*, dans lequel il attribuait à la lune le phénomène des marées. Il expliquait les causes des vents réglés de l'Océan. Il décrivait les étoiles voisines du pôle boréal, et il accomplissait ses voyages dans les mers du nord de l'Europe, dont Strabon s'est fait l'historien [1]. Euthimènes, de son côté, longeait les côtes de l'Afrique jusqu'au Sénégal, et laissait un savant traité sur la géographie.

Cent ans après, Eratosthènes, savant astronome et mathématicien, parcourait les Gaules, dont il écrivait l'histoire [2], et pendant ces périodes, des auteurs également provençaux, alors célèbres, mais dont les œuvres ont disparu, se faisaient un nom dans l'histoire : Thimarcus, Androcides, Tarchon, Aristoclès, Merechinus, Sparcon; comme médecins : Démosthènes et Alcépiade, que Galien mentionne, et dont Aetius et Amide reproduisent les travaux.

Plus tard, en nous rapprochant de l'ère chrétienne, nous trouvons Quintus Roscius, l'acteur le plus accompli qu'eût encore produit l'antiquité, ami de Cicéron; Tallon et Gyarès, Cornelius Gallus, fameux poëte; Trogue-Pompée, un des savants les plus distingués de l'époque; Oscius, célèbre orateur; Agrotos, qui ne plaidait qu'en grec, à Rome; Pacatus, son contemporain, et Julius Græcinus; puis, jusqu'en l'an 86 de notre ère, les autres Provençaux, Claudius Quirinalis, fameux rhéteur; Pétrone, poëte, courtisan et homme d'État; Crimas, Charmis, Valerius Paulinus, Favorin, professeur de belles-lettres, et Julius Agricola, le célèbre conquérant de la Grande-Bretagne.

La réputation de Marseille s'étendait donc au loin; les siècles qui se succédaient ne faisaient que la consolider; elle jouissait d'une grande indépendance comme république, et les arts et les lettres y avaient acquis une réelle supériorité, grâce aux hommes dont je viens de citer les noms [3].

[1] Strabon a décrit l'un des voyages de Pythéas.

[2] Ouvrage composé d'au moins trente-trois livres, écrit en grec, aujourd'hui perdu. Mentionné par *Étienne de Byzance*.

[3] Voir Ruffi, Papon, Achard, pour plus amples détails sur les hommes célèbres de la Provence.

La langue grecque, surtout, s'y conservait avec une telle pureté que les Romains choisissaient Marseille de préférence à Athènes pour le lieu de son étude ; le latin et le celtique étaient des langues également familières à toutes les classes des citoyens. Varron, au rapport d'Isidore, et saint Jérôme, sur l'épître de saint Paul aux Romains, appelaient ses habitants *Trilingues,* tandis que J. César et Strabon ne les désignaient que sous le nom de *doctes Gaulois.*

Marseille faisait à cette époque l'admiration des anciens : « Je ne te passerai pas sous silence, ô Marseille ! disait Cicéron, toi qui par la discipline et la gravité es supérieure non-seulement aux villes de la Grèce, mais encore à celles du monde entier; toi qui, lointaine et séparée par la langue et par la culture de toutes les contrées que les Grecs habitent, reléguée aux extrémités de la terre (*in ultimis terris*), assiégée par les flots de la barbarie gauloise, es cependant si sagement gouvernée par la prudence de tes principaux citoyens (*optimatus*) qu'il est plus facile de louer tes i nstitutions que de les imiter. » (*Pro Flacco,* 26.)

Marseille était alors le point de départ de la civilisation qui devait rayonner et jeter de si vives lueurs peu après dans le nord de l'Europe, et que l'invasion des barbares devait étouffer de nouveau.

M. Fauriel, dans son *Histoire de la Gaule méridionale,* a parfaitement éclairci ce point. Selon lui, « la Grèce avait mis le pied sur le sol gaulois, et de bonne heure le midi de la France, déjà visité par les Phéniciens, ces marchands divins, fut civilisé par les Rhodiens et les Phocéens. Jusqu'où s'étendit, ou s'arrêta l'action civilisatrice des Massaliotes, ajoute cet historien, c'est une question fort controversée par les érudits; mais que cette influence ait été large et rapide, c'est ce dont il est impossible de douter, quand on voit Marseille, grâce à l'amitié des Romains, étendre ses possessions des bouches du Rhône jusqu'à Lyon et aux montagnes des Arvernes. »

Ce qui ne peut être révoqué en doute, c'est que Marseille conserva son autonomie pendant plus de sept siècles, se gouvernant durant cette longue période selon ses propres lois [1]. Strabon

[1] J'aurais pu dire, pendant plus de mille années. Fondée six cents ans avant J. C.,

nous apprend que J. César permit à la ville de Marseille de continuer à vivre dans sa première liberté, et qu'il voulut que ses citoyens et sujets fussent soustraits à la juridiction et à l'autorité des magistrats romains.

Dans la suite, les empereurs romains la maintinrent dans tous ses priviléges. Pomponius Mela, qui écrivait sous le règne de Claude, parle de Marseille comme d'une ville grecque ayant conservé ses mœurs et ses usages, et Pline, qui écrivait à la fin du premier siècle de notre ère, ne la cite que comme une fidèle alliée de l'empire.

Le commerce produit la richesse, la richesse encourage les lettres et les arts. Tous suivent la même progression. Marseille, ses comptoirs et ses colonies, battaient donc monnaie depuis longtemps, comme pour faciliter leurs transactions et rétribuer les hommes qui les servaient et qui les honoraient, et les médailles qui nous restent de ces époques, particulièrement celles qui portent la tête d'Apollon, peuvent être considérées comme des œuvres qui le disputent à ce que la Grèce avait produit de plus achevé en ce genre [1]. La tête de la Diane de Marseille, qui ornait également ses médailles, tirée des manuscrits de Peiresc,

elle est restée indépendante jusqu'à la chute de l'empire d'Occident et la prise de Rome par les Goths, en 476 de notre ère, conservant toutes ses libertés. Des documents existant à la Bibliothèque de Marseille prouvent que sous Tibère elle avait le droit de conférer le titre de citoyen marseillais à ceux qu'elle en jugeait dignes, ce qui leur assurait sa protection, exactement comme Rome décernait de son côté le titre de *citoyen romain*.

[1] La *Numismatique de la Gaule Narbonnaise*, par Delasausaye, Blois, 1842, *contient les plus belles pièces* gravées de Marseille.

Page 348. « Existe-t-il, par exemple, une collection numismatique plus intéressante que celle des monnaies massaliotes et provençales réunies au Musée de Marseille? »

Page 340. « La collection du Musée de Marseille comprend, nous l'avons dit, la plus belle série qui existe en France. »

Extrait du compte rendu de la Société française de Numismatique et d'*Archéologie*, année 1870, pages 338 et 340.

Le Musée de Marseille possédait, en cette année 1870, 8,000 médailles; il en compte aujourd'hui plus de 40,000, toutes de premier choix, et dont *quelques-unes sont uniques*.

Voir : *Dictionnaire universel, abrégé de géographie ancienne*, par Dufau et Guadet.

« *Amporia* (signifiant *marché*), aujourd'hui Ampurias, sur les côtes de la

reproduite par Papon et aujourd'hui bien connue des numismates et des archéologues, rappelle également l'art grec dans sa pureté. Les temples d'Apollon, de Diane et de Minerve, où trônaient ces divinités du paganisme, avaient trouvé parmi ses citoyens des artistes pour les exécuter, et ses nombreux vaisseaux, chefs-d'œuvre de construction navale, dont la proue était surmontée du taureau, emblème de la ville, ou du lion qu'elle avait pris pour symbole de sa force, prouvaient que l'architecture tant civile que navale était parmi eux en honneur [1].

L'éloquence n'y était pas cultivée avec moins de succès. Rome, la ville superbe, ne dédaignait pas de lui emprunter ses philosophes et ses orateurs. Sans parler de ses rhéteurs déjà cités, Castor, le plus éloquent de son temps, surnommé Philonommé (livre romain), Lutius Plotius, que Quintilien considérait comme un grand maître, Valerius Cato, portaient chez elle le véritable goût des lettres, et Gniphon, non moins docte que ces derniers, avait pour disciples et pour élèves Cicéron et Jules César [2].

Catalogne, bâtie par des Grecs venus de Marseille. On y adorait Diane Éphésienne. » Ceci fait supposer qu'il y existait un temple dédié à cette déesse.

« *Avenio*, Avignon. Les Marseillais y avaient un comptoir. »

Emporia, comme Avignon, Agde, Nîmes, etc., battaient monnaie, et ceci jusqu'à leur annexion à l'empire romain. Leurs types, dont le Musée de Marseille possède un grand nombre, offrent une pureté de style remarquable. Après la soumission de ces villes, leurs graveurs durent se réfugier à Rome, comme l'avaient fait les sculpteurs grecs. Rome s'était réservé le droit unique de battre la monnaie d'argent. Les médailles sont un thermomètre infaillible pour juger du degré de la civilisation des peuples et de l'état des arts dans leurs cités.

[1] Strabon, l. XIV. « ... A Rhodes comme à Marseille et à Cysique, on s'est fort occupé d'architecture, de technologie, de fabrique d'instruments et d'armements de navires. »

Pline, l. XIV, c. 1, cite un objet admirablement travaillé, témoignant qu'à Marseille on sculptait le bois avec une grande habileté.

[2] *Lutius Plotius* avait ouvert à Rome une école de rhétorique vers l'an 90 avant J. C. Il eut tant de succès que Cicéron, alors enfant, regrettait dans la suite de n'avoir pu suivre ses leçons.

Valerius Cato était poëte et grammairien; né vers l'an 105 avant J. C., il fut ouvrir à Rome une école publique, où l'on venait en foule pour jouir de sa parole. On prétend qu'il était encore meilleur poëte que grammairien; de là ces deux vers qu'on fit à sa louange :

Cato grammaticus latina siren
Qui solus legit, ne facit poetas.

Gniphon était professeur d'éloquence en langue grecque et latine à Rome. Il

Lorsque les Romains donnèrent à la Provence et au Languedoc [1] le nom de *Provincia Romana,* le sol était donc préparé, et sous leur impulsion, pendant plus de quatre siècles, des monuments attestant la supériorité de nos artistes méridionaux s'élevèrent de toutes parts. Les Provençaux, animés du désir de la gloire, assimilés aux Romains, admis, par eux à participer aux charges les plus élevées du sacerdoce et de la magistrature, sous l'action de leur prospérité toujours croissante, voyaient un jour, pour comble d'honneur, Constantin faire un moment d'Arles le siége et la capitale de son empire [2].

On conçoit dans quelle mesure le sentiment artistique de ce peuple avait dû se développer dès le principe. « Il semble, disait Tacite, que ces Gaulois sont nés à l'ombre du Capitole. »

De son côté, Pline assurait que de son temps on pouvait prendre ce pays pour une portion de l'Italie, et de fait les sénateurs qui en étaient originaires avaient la faculté d'y venir sans congé, bien qu'il leur fût expressément défendu de quitter l'Italie sans la permission de l'empereur.

Ces paroles ironiques, que les plébéiens de Rome adressaient naguère aux Gaulois, sous Jules César, les accusant de vouloir troquer leur habit contre la pourpre romaine, n'avaient pas tardé à devenir une vérité.

s'était fait une brillante réputation. Dès son arrivée, il donna ses premières leçons dans la maison même de Jules César; Cicéron, alors questeur, l'allait entendre et se mêlait parmi ses disciples.

(Voir Ruffi, Papon, Achard.)

[1] Voir l'*Atlas de Spruner.*

[2] Congrès archéologique de France, Arles, 1876. Communication de M. Laugier, conservateur des médailles de Marseille.

Page 575. « C'est à cette époque (308) que Constantin, séduit par la position avantageuse de la ville d'Arles, d'où il pouvait surveiller l'Italie, les Gaules, l'Espagne et l'Afrique, alla y fixer sa résidence et y établit son siége impérial. »

Page 576. « Constantin établit à Arles (308) un atelier monétaire qui a fonctionné jusqu'à la destruction de l'empire d'Occident (476). Sous son règne, il a été frappé des médailles à son effigie, ainsi qu'à celle de sa femme Fausta, de sa mère Hélène, de ses fils Crispus, Constantin II, Constant et Constant II, de son beau-père Licinius, et de son neveu Licinius jeune. »

La collection complète de ces médailles appartenant au Musée de Marseille a été gravée dans ledit ouvrage par Dardel, sur les dessins de M. Laugier, leur conservateur.

Constantin a conservé Arles comme capitale de son empire pendant plus de dix ans.

La jeunesse romaine venait donc depuis longtemps se former à Marseille, je l'ai dit; ce fut bientôt le tour des Gaulois. Les plus riches y envoyaient leurs enfants. « C'est ainsi que la langue grecque pénétra jusqu'en Helvétie, et que des Académies se formèrent dans tout le midi des Gaules. On cite comme les plus célèbres celles d'Arles, de Narbonne, de Toulouse, de Bordeaux, de Vienne, de Lyon, d'Autun, de Poitiers et de Corbillon-sur-Loire », monuments précieux attestant l'influence des Provençaux sur les mœurs et sur la civilisation générale de notre beau pays, dont ils préparaient la renaissance [1].

Ammien Marcellin (liv. XV) est explicite à ce sujet; il reconnaît que « c'est grâce à Marseille et à ses colonies que les études, commencées par les bardes et les druides, ont fleuri chez les habitants incultes des Gaules ».

Le goût des lettres s'était propagé avec une telle rapidité, que sous Tibère la ville d'Autun contenait déjà un nombre prodidieux d'étudiants en éloquence, et qu'au IIe siècle les langues grecque et latine étaient devenues vulgaires à Lyon.

Des auteurs contemporains ont constaté avec une hauteur de vue remarquable l'influence que je viens de noter. M. J. J. Ampère, M. Fauriel, M. Raoul Rochette, M. Guizot ont épuisé ce sujet, mais ils ont laissé le côté purement artistique de ces contrées dans un demi-jour qui demande à être éclairé [2].

Les monuments merveilleux qui nous restent de la grandeur romaine, soit à Nîmes, à Arles, à Orange, à Saint-Remy et dans tant d'autres lieux qu'il serait trop long d'énumérer, étaient-ils l'œuvre des Romains proprement dits, ou des Grecs appelés par eux? C'est une question qu'il convient d'éclaircir ici; car elle nous permettra de revendiquer pour les Provençaux, s'ils en sont les auteurs, la gloire de les avoir exécutés.

Quelques instants de réflexion suffisent pour résoudre cette question. La Province romaine régie par des proconsuls, et partie intégrante de l'empire, voyait toutes ses villes se couvrir

[1] Voir Papon.

[2] J. J. Ampère, *Histoire littéraire de la France;* Fauriel, *Histoire de la Gaule méridionale;* Raoul Rochette, *Histoire des colonies grecques;* Guizot, *Cours d'histoire moderne.*

d'arcs de triomphe, d'arènes colossales, de thermes, de palais, de temples, de théâtres, de forums, entourés de colonnades grandioses et de portiques majestueux, tous ornés de sculptures et peuplés de statues [1]. De tous ces édifices s'échappait une auréole de grandeur et de majesté, digne en tout point de la puissance de la maîtresse de l'univers, puissance bien faite pour exalter le génie des artistes méridionaux admis à y participer et à en perpétuer le souvenir.

Mais, vous le savez, messieurs, Rome républicaine dédaignait les arts. Le citoyen romain aurait cru déroger en s'en occupant. Ce furent donc des Grecs enlevés à leur patrie, alors soumise, qui les premiers y apportèrent le goût des beaux-arts. Mais déjà chez ces derniers la décadence avait fait un grand pas, et leur génie n'avait pas tardé de s'éteindre avec la perte de leur nationalité [2]. Une nation jeune, où leur sang était mêlé, se levait à son tour à l'horizon de l'art ; elle commençait à recueillir son héritage.

[1] Le Forum d'Arles contenait la statue de l'empereur Auguste, celle d'Adrien, celle de Ricilius Titus Pompeianus, protecteur de la colonie. Il ne reste dans le Musée d'Arles que le piédestal de cette dernière, sur lequel est gravée l'inscription honorifique. On trouve également dans les caves du collége et dans celles de diverses maisons de la cité une multitude de piédestaux privés de leurs statues. Le Forum contenait celles de tous les hommes qui avaient bien mérité du pays.

[2] On cite les Grecs comme les seuls sculpteurs qui illustrèrent Rome ; c'est une erreur qui ne tardera pas à faire place à la vérité ; Millin a contribué à propager cette opinion. Il est évident qu'un certain nombre d'artistes grecs vinrent s'établir dans la capitale, mais il est également de toute notoriété que la décadence s'était produite en Grèce sitôt après la mort d'Alexandre le Grand, 194 ans avant J. C. Je laisse la parole à Millin lui-même (*les Beaux-Arts en Angleterre*, page 224) :

« Le consul Quintus Flaminius ayant proclamé à Corinthe la liberté générale de la Grèce, une renaissance se produisit... mais elle fut bientôt étouffée... La prise de Corinthe par L. Mummius lui portait le dernier coup. » 146 avant J. C.

« A la même époque, Sicyon était ravagé par M. Scaurus, et Sparte par Muræna et par Varron, en sorte que la faculté de professer les arts fut à jamais perdue pour les Grecs. »

« Le sort des arts ne fut pas plus heureux en Égypte... La mort d'Attale et la réunion de ses États à l'empire romain contribuèrent beaucoup à l'extinction des arts en Grèce, et elle devint complète lorsque Auguste enleva à Athènes ses priviléges et dispersa ses citoyens, à cause de leur attachement pour Antoine. Toute la Grèce fut enveloppée dans le désastre de cette ville ; Thèbes, Sparte et Mycène ne conservèrent plus guère que leur nom. La Grande-Grèce et la Sicile partagèrent la calamité générale. »

Cette nation, c'était la Provence, et sa renaissance datait du siècle d'Auguste [1].

Cette nation vive, ingénieuse, active, aimant la musique, et qui nous a légué la danse décrite par Homère, et gravée sur le bouclier d'Achille (la farandole), accessible plus que toute autre aux jouissances que procurent les arts, et dont l'esprit était si prompt à s'exalter, soumise à la domination romaine, qui lui laissait toute sa liberté et qui voyait disparaître chez elle les derniers vestiges de la barbarie qui précédemment pesait sur elle, se livra, on le conçoit, avec un enthousiasme juvénile à la culture des beaux-arts [2].

Pline ne laisse aucun doute à cet égard, car il dit formellement

[1] Horace nous dit bien (Epist. II, 156, 157) que les Grecs vaincus transportèrent les arts dans le Latium ; mais ces Grecs n'étaient point éternels; ils firent école à Rome dès le principe, cela est évident; mais ils y trouvaient nos philosophes et nos orateurs marseillais qui y faisaient école à leur tour. Les relations qui depuis des siècles unissaient Rome et Marseille ne devaient point exclure de Rome les artistes de cette dernière; en tout cas, comment ces artistes grecs purent-ils se perpétuer ? La Grèce devenue barbare avait complétement perdu le goût des beaux-arts; les médailles qu'elle frappait alors étaient informes. C'est donc à l'Italie elle-même et plus particulièrement à la Provence qu'elle dut s'adresser pour les renouveler.

[2] L'existence d'un art gaulois, inspiré par les Marseillais, dans le midi des Gaules, et contemporain, sinon antérieur à celui des Grecs, ne peut plus être révoquée en doute aujourd'hui. Les Musées de Saint-Germain, d'Aix, d'Avignon, de Lyon, contiennent de nombreux spécimens de l'art gaulois. Les travaux de MM. Chabouillet, Quicherat, Egger et des membres de la Société des Antiquaires de France, dont j'ai l'honneur d'être un des correspondants les plus modestes, tendent de plus en plus à éclaircir cette question.

Sans parler du *Mercure*, en pierre, d'une taille gigantesque, trouvé à Bourges en 1670, que, par suite de ses colossales proportions, on a dû abandonner sur place, en cessant les fouilles, M. Gilles vient de découvrir deux nouvelles statues, dont l'authenticité gauloise paraît certaine. Voir la dissertation : *les Saliens avant la conquête romaine*, Marseille, par Gilles. Voir également : *Revue archéologique*, 1867, 16e v., page 69, le guerrier gaulois du Musée Calvet, moulé pour le Musée de Saint-Germain. Voir même : *Revue archéologique*, 1869, 20e v., p. 160, *Une main de bronze* adressée à une peuplade gauloise, portant une inscription grecque, se traduisant ainsi : *Témoignage d'alliance adressé aux Velauni*, qui a fourni une savante dissertation à M. Chabouillet, dans laquelle nous remarquons cette phrase significative : « Il est à peu près certain qu'elle provenait d'un peuple de la Gaule grecque. » Et quel serait ce peuple, sinon les Marseillais, ou l'une de leurs colonies?

Si l'on pouvait accorder toute confiance à l'*Histoire de la statuaire* par Vaffier, 1862, voici comment il s'exprime, page 144 : « L'art de la statuaire a fleuri

qu'il ne connaissait pas de son temps des artistes supérieurs à l'un de ces Gaulois pour la sculpture [1], et Papon affirme que ce furent des architectes provençaux qui transportèrent dans leurs pays les beautés et les magnificences de la capitale de l'empire [2].

Parmi les œuvres les plus splendides de ces époques qui nous sont parvenues et dont la nationalité des auteurs est restée inconnue, il existe donc d'autres statues dues à des ciseaux grecs [3].

En considérant attentivement le caractère des œuvres de nos sculpteurs provençaux les plus célèbres, où brillent les qualités distinctives que semblent leur communiquer notre beau soleil,

chez les Celtes, ou anciens Gaulois, avec autant d'éclat que chez les autres peuples les plus avancés du monde. »

Marseille étendait ses possessions jusqu'à Lyon et aux montagnes des Arvernes : c'est un fait acquis ; ses médailles et celles de ses colonies portaient son empreinte bien avant la venue des Romains. Eratosthènes parcourait les Gaules, dont il écrivait l'histoire, deux cent cinquante ans avant J. C., et depuis lors la sculpture, sans cependant produire des chefs-d'œuvre hors ligne, se répandait de toutes parts ; des idoles peuplaient les forêts des Saliens, et lorsque J. César parut dans les Gaules, il y trouvait un grand nombre de statues dédiées à Mercure. (*De Gallico bello,* l. IV, c. XVII, page 144.)

[1] PLINE, traduction de *Nisard,* 2 vol., page 436.

Parlant des nombreux colosses existant à Rome, Pline s'exprime ainsi : « La dimension des statues de ce genre a été surpassée de notre temps par le Mercure que Zénodore a fait pour la cité gauloise des Arvernes, au prix de quatre cent mille sesterces (84,000 francs) pour la main d'œuvre pendant dix ans. Ayant suffisamment affirmé son talent, il fut mandé à Rome par Néron, où il exécuta le colosse destiné à représenter ce prince. Cette statue, haute de cent dix pieds, est aujourd'hui un objet de culte, ayant été consacrée au soleil, après la condamnation des crimes de Néron. Nous admirions dans son atelier la parfaite ressemblance, non-seulement du modèle d'argile, mais encore des essais en petit, premières esquisses de l'ouvrage... Zénodore ne le cédait en rien à aucun des anciens statuaires pour l'art de modeler et de ciseler. Pendant qu'il travaillait à la statue des Arvernes, il copia pour Dubius Avitus, gouverneur de la province, deux coupes ciselées par Calamis, que Germanicus César, qui les aimait beaucoup, avait données à son précepteur Cassius Silanus, oncle d'Avitu. L'imitation était si parfaite qu'à peine pouvait-on apercevoir quelque différence avec l'original. Ainsi, plus Zénodore avait de supériorité dans son art, etc. » Suétone donnait à cette statue cent vingt pieds de hauteur.

[2] Voir PAPON, *Histoire de la Provence,* 1 vol., page 568.

[3] Je donne ci-dessous le nom des artistes connus ayant vécu dans le premier siècle précédant l'ère chrétienne et dans les deux siècles suivants. Voir, pour plus de détails, *Histoire de la statuaire,* par VAFFIER, 1862.

Pline a grand soin d'indiquer la nationalité ou les ascendants directs des artistes grecs qu'il cite. M. Vaffier a dû lui en emprunter un grand nombre, car à son tour il cite leur nationalité quand elle est reconnue. Ceux dont je vais inscrire les noms

la verve, la fierté d'allure, l'indépendance de l'exécution, lesquelles, comme dans les statues de Puget, se concilient avec la noblesse, la beauté dans la force et la sublimité de l'expression dans la douleur, j'ai malgré moi fait un rapprochement et j'ai trouvé en elles comme un singulier écho de la renaissance des arts à Rome sous Auguste, dont le *Laocoon*, l'*Hercule* et le *Taureau Farnèse* sont la plus haute expression.

Ce caractère dont je parle brille d'une manière encore plus saisissante dans les bas-reliefs ornant le mausolée antique de saint Remy. Au génie calme, froid et cependant si plein de grandeur des Grecs, a succédé une fougue étrange : on y lit, à travers les ravages du temps, l'emportement du génie passant avec une

pourront être classés par de plus savants et de plus érudits que moi ; mais je ne puis me le dissimuler, ils offrent une grande analogie avec ceux de nos Provençaux les plus célèbres que j'ai déjà moi-même reproduits.

ARTISTES DONT LA NATIONALITÉ N'EST POINT ÉTABLIE,

Ayant vécu dans le premier siècle de l'ère chrétienne.

Aminodius.	Arcesilaus.	Assalectus.
Batton.	Calixène.	Calus.
Chimarus Julius.	Decius.	Dereylides.
Entochus.	Gnaius.	Gomphus.
Héliodore.	Hermocréon.	Hermolaus.
Hermolycus.	Niganus.	Leostratide.
Lesboclès.	Lesbothènes.	Leucon.
Lollius Alcamènes.	Lophon.	Lucius.
Lyciscus.	Lysias.	Lupus Lucilius ou Rufus.
Ménogènes.	Ophélion.	Polydecte.
Posis.	Pothinus.	Protogène.
Pythéas.	Pithodore et Artémon.	Pithodore et Craterus.
Ropirus.	Quintus Plotius[1].	Coponius.

Artistes ayant vécu après Jésus-Christ, dans les deux premiers siècles.

Antigone, 1er s. ap. J. C.	Cincius, 2e s. ap. J. C.	Claudius, 284 ap. J. C.
Antimaque, 1er s. ap. J. C.	Cæphis.	Castorius, 284 ap. J. C.
Artémon, 1er s. ap. J. C.	Céphisodore.	Simplicius, 3e s. ap. J. C.
Apollonius, 1er s. ap. J. C.	December Avilius.	Titius Gemellus, 3e siècle ap. J. C.
Cossotius Cerdon (Marcus).	Glycon, 2e s. ap. J. C.	
Craterus.	Pantuleius Aulus.	Truphimus.
Petros.	Prædimus.	

[1] Ne serait-ce pas là un fils de Lutius Plotius, Marseillais faisant école à Rome ?

négligence dédaigneuse sur les règles, et n'obéissant qu'à l'impulsion qui l'exalte, et de fait, à l'aspect de ces terribles mêlées où rien ne pose, où tout est action, où hommes et chevaux dans toutes les postures sont enlevés avec une verve étonnante, on comprend que l'artiste subissait un entraînement irrésistible. Eh bien, ces magnifiques ébauches sculpturales offrent à leur tour une frappante analogie avec la manière si fière, si impétueuse et si splendidement colorée de notre peintre de batailles provençal, celui dont on disait d'une manière si pittoresque *qu'il était le seul qui sût tuer son homme* [1]. En vérité, messieurs, il semble s'en être inspiré, et ses tableaux présentent les mêmes défauts. Ce sont là deux tempéraments d'artistes identiques; ils sont de la même famille et de la même école, et le même pays les a vus naître.

On m'objectera que les œuvres sculpturales datant de la domination romaine, trouvées en France et en Italie, sont pour la plupart signées de noms grecs, et qu'importe cela ? Ne sait-on pas que la langue grecque était aussi familière que la langue latine à nos Provençaux? L'attestation de Pline ne suffit-elle pas ? Qu'on ne se hâte pas de m'accuser d'enthousiasme ; qu'on examine froidement : j'ai tout à gagner à cet examen. Parcourez simplement nos Musées d'Aix, d'Arles, d'Avignon; au bas de la plupart des socles veufs de leurs statues, des débris des frontons des monuments et des pierres funéraires antiques, au milieu des inscriptions latines qui les couvrent, vous trouvez cependant çà et là des inscriptions grecques. Nos médailles marseillaises n'en portaient pas d'autres, et par un reste d'habitude que les siècles qui se succédaient ne semblaient pouvoir déraciner, nos Provençaux, qu'on me passe ce mot barbare, grécisaient les noms romains. J'en appelle au témoignage d'un illustre archéologue : M. Mérimée lui-même a relevé à Avignon de ces inscriptions, dont les noms romains, tels que Quintus,

[1] Joseph Parrocel (des Batailles), peintre de Louis XIV, conseiller de l'Académie. Je pourrais ajouter son fils Charles Parrocel, professeur et conseiller de l'Académie, peintre de Louis XV, le plus habile peintre de chevaux que la France eût encore produit. Son dessin est plus correct que celui de son père, mais ses esquisses offrent la même empreinte et le cachet du génie méridional.

Herenius, Secundus, étaient suivis de désinences grecques, telles que Quintos, Herenios, Secundos. Cette confusion n'a donc rien qui nous étonne ; mais il importe pour l'honneur du pays de la faire cesser.

Quelques auteurs latins ont pu aider à cette confusion, quand elle était naturelle pour le peuple. Ne voyons-nous pas de nos jours l'Angleterre, dans le bas peuple, donner le nom de *Frenchmen* à tous les habitants du continent qui mettent le pied sur son sol hospitalier? Je dirai plus : cette confusion était inévitable; nos artistes provençaux portaient eux-mêmes des noms grecs pour la plupart. A l'appui de cette assertion, j'en citerai le plus célèbre, qui, après avoir fait ses preuves dans les Gaules en y élevant le colosse de Mercure, érigeait à Rome une statue de Néron de cent dix pieds de haut. Zénodore était son nom.

La peinture seule, à cette époque, paraît avoir été quelque peu dédaignée. Les artistes dans cette branche des beaux-arts ne s'exerçaient guère que dans la confection des mosaïques dont il nous reste de nombreux spécimens qui témoignent encore de leur habileté ; mais des tableaux peints, on n'en trouve aucun vestige. Les auteurs sont à peu près tous muets sur ce point ; à peine citent-ils comme exception un chevalier et un proconsul romain qui s'occupaient de peinture [1].

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, les arts, je l'ai dit, avaient acquis dans la Provence, alors que la Grèce était dégénérée, un degré de perfection presque égal à celui du siècle de Périclès.

Justin, dans son livre XLIII, nous en fournit la preuve. « Un si grand lustre, dit-il, fut répandu sur les hommes et sur les choses qu'il semblait, non pas que la Grèce eût émigré en Gaule, mais que la Gaule eût été transportée en Grèce [2]. »

[1] Turpilius, chevalier, et Antistius Gabeo, proconsul de la Gaule Narbonnaise, l'an 98 de notre ère. Fabius, surnommé Pictor, dont les ouvrages existaient au temps de Claude, vivait à Rome trois cents ans avant J. C.

[2] Justin, écrivain latin du deuxième siècle, le commentateur du Provençal Trogue-Pompée, dont il avait abrégé la grande *Histoire*, en traçant ces lignes semblait ne tenir plus compte de l'état des beaux-arts à Rome, ou en pressentir la chute prochaine.

En effet (voir Millin, *les Beaux-Arts en Angleterre*, page 239), « les auteurs

Paraphrasant cette citation de Justin, ou les paroles retentissantes de Sertorius, j'ajouterai avec M. Joseph Aycard, l'un des collaborateurs de l'*Encyclopédie nouvelle :* « Deux siècles s'étaient à peine écoulés depuis la conquête de César, que Rome n'était déjà plus dans Rome; elle était tout entière dans notre beau pays. »

Je termine ici, messieurs, cette première partie de mon discours; quant à ces époques lointaines dans lesquelles je vous ai entraîné avec moi, pour reconstruire leur histoire, je l'avoue, des documents plus précis que ceux sur lesquels je me suis appuyé sont rares, et bien qu'ils soient pour moi concluants, et qu'ils me paraissent irréfutables, c'est en méditant de plus en plus au seuil de ces splendides portiques, à l'ombre de ces monuments majestueux, aidé de ces indications éparses, échappées à la plume distraite des historiens de l'antiquité; c'est en considérant des chefs-d'œuvre tels que la Vénus d'Arles et le buste de la tête sans nez, types provençaux par excellence [1]; c'est en examinant ces médailles marseillaises, ces camées, ces vases antiques, ces

qui ont fait les recherches les plus utiles sont dans l'indécision pour fixer l'époque exacte de l'extinction des arts à Rome. Quelques-uns n'admettent aucune preuve de leur existence après les Gordiens; d'autres étendent l'époque de leur chute jusqu'au règne de Licinius Gallineus, l'an de l'ère vulgaire 268. »

D'après l'inspection des médailles, il est facile de constater que la décadence commence à se produire à Rome sous le règne de Marc-Aurèle, en 280; elle s'accentue de plus en plus sous les règnes de Philippe et de Gallien, pour devenir en quelque sorte barbare sous Dioclétien (313). C'est alors que Constantin transporte à Arles (308) le siége de son empire, et qu'il y établit son atelier monétaire. Les médailles qui y sont frappées, et dont j'ai parlé plus haut, attestent le degré de supériorité de nos artistes provençaux dans la gravure. Les types en sont purs et bien dessinés. Ce seul fait suffirait au besoin pour témoigner que les arts en Provence étaient toujours soigneusement cultivés.

[1] Quant à la *Vénus d'Arles* et au buste de la tête sans nez, que je réclame comme des œuvres provençales, je tiens de M. Fouque, habile peintre ayant vécu longtemps dans l'intimité de Pradier, que l'illustre sculpteur était de cet avis : « Ce sont des femmes du pays, disait-il, qui ont servi de modèles aux artistes qui les ont exécutées, et je suis persuadé qu'elles ont été sculptées à Arles même. » Et il se livrait à une savante dissertation sur la structure particulière à la race des femmes méridionales, qui venait donner toute autorité à son affirmation. Pradier a émis cette opinion chez madame Grange, fille de Réattu, le célèbre peintre d'Arles, en présence de Canonge, le poëte de Nîmes, et de M. Fouque, qui me l'a rapportée.

statuettes dont les Musées d'Avignon, d'Aix, conservent les précieuses reliques, arrachées au sein des décombres qui les avaient dérobées aux mains sacriléges des iconoclastes et des Sarrasins, que je me suis demandé, sans parti pris, sans préjugé de race, sans orgueil national enfin : Ces œuvres que nos historiens attribuent généralement aux Grecs, leur appartiennent-elles? Avaient ils donc seuls le monopole de l'art? Non, messieurs! Perçant la nuit des siècles où il demeurait enseveli, j'ai évoqué le souvenir de nos artistes! Leur fantôme, resplendissant des clartés du génie méridional, que reflètent encore ces antiques et majestueux débris, m'est apparu! Il est venu me confirmer, à quelques exceptions près, que c'était bien là leur œuvre; que l'esprit qui les animait ne s'était pas éteint; qu'ils l'avaient transmis à leur postérité [1].

Dans une savante dissertation sur une inscription grecque de Marseille relative à un gymnase existant dans cette ville, M. Egger, membre de l'Institut, président du congrès, en terminant, s'exprimait ainsi :

« C'est quelque chose de pouvoir constater que les institutions éphébiques contribuaient, chez les Massaliotes comme dans la Grèce orientale, à entretenir la force et la beauté du corps. On ne peut nier que la Grèce lui dut en quelque mesure d'avoir pu offrir de si excellents modèles au talent de ses artistes. *Or la Gaule colonisée par les Hellènes eut sans doute aussi ses écoles de peintres et de sculpteurs qui s'inspirèrent par l'étude de la nature, et l'on ne s'étonne pas que la beauté du corps humain fut, en ce pays comme en Grèce, entretenue et perfectionnée par une gymnastique intelligente.*

« Tout se tient dans la vie des peuples, et quatre lignes détachées de la base d'un monument perdu nous autorisent à restaurer par conjecture un ensemble de faits mémorables longtemps oubliés. »

J'ajouterai ceci : témoignant une fois de plus que ces modèles, à toutes les époques de notre histoire, n'ont jamais fait défaut à nos artistes, les institutions éphébiques ont pu voir leurs écoles

[1] Congrès scientifique de France, XXXIIIe session, t. II. p. 230. Aix, 1867.

publiques disparaître; mais leur souvenir n'a jamais été anéanti dans le peuple. Il n'est pas une commune de la Provence, et surtout du département de Vaucluse, qui n'offre encore, aux jours de ses fêtes patronales, le spectacle de ces jeux si chers aux Grecs, où les jeunes gens qui s'exercent de longue main viennent disputer les prix de la lutte, de la course et des trois sauts, qui tous sont exécutés par des hommes nus. L'hippodrome de Marseille, les arènes d'Arles et de Nîmes voient aussi parfois des athlètes émérites chercher à conquérir dans leurs enceintes les prix offerts aux plus vaillants. Ainsi donc, dans nos contrées, les jeux Olympiques ont laissé un écho qui se prolonge à travers les âges, et nos artistes n'y ont jamais, je le répète, en aucun temps, manqué de modèles pour s'inspirer et rester ainsi les esclaves de la vérité.

E. Parrocel.

XIII

DE L'HABITATION DANS LES TEMPS ANCIENS.

ASSYRIE-BABYLONIE.

(Chapitre extrait d'un travail de l'auteur sur l'*Habitation dans tous les temps.*)

Après avoir jeté un coup d'œil général sur les habitations des temps primitifs, avant toute indication bien déterminée de civilisation, habitations qui par conséquent peuvent être considérées comme les plus élémentaires, et dont on retrouve, du reste, la trace chez les peuples encore barbares, faisons un grand pas, franchissons un grand intervalle et essayons de pénétrer dans ces civilisations qui, bien que fort éloignées déjà des époques barbares, nous apparaissent avec des mœurs et des types tout empreints d'une physionomie extraordinaire et fabuleuse, et que nous pou-

vons considérer comme intermédiaires entre les temps primitifs et les temps historiques.

Parmi les civilisations de ces époques, ce sont surtout celles de l'Assyrie et de la Babylonie, ces parties du monde ancien voisines du berceau biblique et traditionnel de l'humanité, et dont les capitales Ninive et Babylone brillèrent successivement et même simultanément d'un si vif éclat, qui éveillent des idées de grandeur et de magnificence.

Ce que nous savions par les livres sacrés et par les historiens Ctésias, Hérodote, etc., des deux plus vastes cités dont l'histoire eût jamais fait mention et qu'on était tenté de traiter de fable, ou tout au moins de taxer d'exagération, se trouve confirmé par les découvertes archéologiques dont les emplacements de ces villes ont été l'objet depuis une quarantaine d'années.

C'est à l'aide de ces documents historiques et archéologiques qu'il est permis de se faire actuellement une idée de ce qu'étaient les habitations des peuples de ce pays.

On connaît la description donnée de la ville de Babylone par Hérodote, et plus tard rappelée par Diodore de Sicile.

Celle de Ninive offrait, en définitive, une grande analogie, et pour le but que nous nous proposons il suffit d'en rappeler les grands traits.

Enceinte d'une étendue considérable, entourée de murs d'une grande épaisseur. Tours et portes nombreuses. Rues alignées se coupant à angle droit. Palais et jardins magnifiques.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'immensité de la ville. En se rendant compte des mesures données par les auteurs anciens, on trouve une surface si considérable qu'elle excéderait quatre fois celle de Paris. Mais il ne faut nullement s'imaginer que cette superficie fut occupée seulement par des rues et des constructions.

On se tromperait gravement en comparant ainsi une ville asiatique et nos villes d'Europe.

L'enceinte dont il est question ne doit être, au fond, considérée que comme un vaste camp retranché où hommes et troupeaux prenaient asile.

En effet, une très-grande partie de cette surface contenait des

champs, des jardins, des campements et des lieux pour les troupeaux.

Mais, tout en tenant compte de cela, et se tenant en garde contre les exagérations poétiques des faits attribués à Ninus et à Sémiramis, dont l'existence même est problématique, et dont les légendes, dans tous les cas, n'apparaissent que bien plus tard, il n'est pas douteux, par l'inspection des restes qu'ont mis à jour les explorations modernes, que les villes ne fussent importantes et magnifiques.

C'est donc de ces restes irrécusables que nous allons nous inspirer pour chercher ce qui a rapport au mode d'habitation.

Bien entendu qu'on n'y a pas trouvé et qu'on ne peut guère espérer y trouver des maisons ordinaires, dont le mode de construction était trop simple et trop élémentaire, comme nous allons le voir, pour nous être conservées; mais on y a déjà découvert et relevé avec soin un certain nombre de palais dont les dispositions, toutes particulières à cette contrée, nous mettent bien en droit de nous faire une idée des demeures moins importantes.

Un trait aussi essentiel que remarquable, c'est d'abord la disposition générale des bâtiments sur une immense plate-forme élevée de six, huit et quelquefois dix mètres au-dessus du sol.

Au lieu d'enfouir la base de ces édifices jusqu'au terrain solide, les Babyloniens et Assyriens l'établissaient sur des éminences faites avec la terre d'alluvion qu'ils extrayaient des fossés creusés alentour. Et c'était d'autant plus praticable que ces palais étaient ordinairement établis sur les lisières de la ville, en des lieux où l'on avait aussi une vue plus étendue et un air plus sain.

Cette disposition toute typique pour cette région répondait, selon ma conjecture, à différentes vues.

D'abord, elle donnait à l'édifice un grand air de distinction en même temps que d'agrément; c'était peut-être un signe de noblesse d'avoir une plate-forme élevée, comme plus tard des tours aux châteaux. C'était aussi un moyen d'assainissement qui pouvait être fort utile dans ces grandes plaines; et enfin, c'était un moyen de défense, car les parements de ces terrasses n'étaient point en pente douce, mais en talus fort rapide.

Ces plates-formes étaient simplement en terre battue, comme je viens de le dire, mais confectionnées avec un soin tout particulier pour qu'elles fussent durables et assez solides pour supporter un édifice important.

La terre n'était pas simplement apportée et entassée; après l'avoir extraite du sol, elle était malaxée, corroyée comme la terre à briques, pure de tout mélange de pierre ou de sable, puis mêlée intimement à de la paille hachée à l'aide du piétinement des hommes et des animaux.

C'étaient des hommes chargés de hottes ou de paniers qui apportaient les terres; on ne voit sur les bas-reliefs ni bêtes de somme ni chariots employés à ce service. Ainsi, les terres n'étaient point jetées au hasard, mais formées en morceaux réguliers comparables à de fortes briques, et disposées par couches.

On les juxtaposait molles encore, et en se collant les unes aux autres, elles formaient une masse compacte.

Ces plates-formes affectent généralement la forme rectangulaire; cependant on en a observé quelques-unes dont les lignes sont brisées par des angles rentrants et sortants.

Portés de la sorte sur des collines factices, ces palais étaient, en réalité, comme une deuxième colline dans laquelle les salles étaient disposées parfois comme des sortes de grottes, et le plus souvent en de longues galeries.

Et ceci était commandé à la fois par la situation des lieux, par la nature des matériaux et par le besoin de se garantir d'un climat excessivement chaud à de certaines époques et humide à d'autres.

La pierre manque absolument dans les plaines d'alluvion de la Babylonie et de la Chaldée. Aussi les constructions du premier empire étaient exclusivement en terre et en briques séchées au soleil, avec emploi de lits de roseaux et quelquefois des chaînes de briques cuites, ainsi que le dit Hérodote.

Le bitume, qui abonde dans quelques parties de la Chaldée, était aussi employé dans la construction.

Les Assyriens, plus au nord que les Babyloniens, étaient loin d'être dépourvus d'autres matériaux plus résistants. Leur sol con-

tient même en abondance des pierres à bâtir et un albâtre gypseux dont ils se servirent pour les revêtements extérieurs. Mais, malgré cette différence essentielle du sol, les Assyriens n'en suivirent pas moins, par tradition, le mode babylonien.

Toutefois, ils préférèrent à la brique cuite une espèce de pisé composé de briques molles en terre, adhérant sans ciment, et reliées seulement par une légère couche d'argile humide dont les jointures ne paraissaient presque pas ; de sorte que, une fois séchée, la masse paraissait complétement compacte.

Les citations nombreuses fournies par la Bible relativement à l'emploi de la brique et de la terre sont en parfait rapport avec ce qui résulte de l'observation de ces constructions.

Ces indications sommaires sur la nature du pays et des matériaux mis en œuvre nous permettent maintenant de comprendre parfaitement les dispositions générales que furent conduits à adopter les constructeurs, et sur lesquelles je vais entrer dans quelques détails.

Le plan général est toujours le même, et il peut être facilement décrit dans ses traits principaux, en prenant pour types les plans des palais découverts en grande partie à Nimroud et à Koujoudjink.

C'est une succession de grandes cours rectangulaires autour desquelles sont différentes salles disposées en enfilade, sans passages ni dégagements.

Ces salles sont sur deux et quelquefois trois rangs, de sorte que celles du centre ne peuvent même recevoir de jour par la porte. Mais nous verrons plus tard comment elles étaient éclairées.

L'ensemble de l'habitation était divisé en trois quartiers distincts :

1° Le sérail, auquel il ne faut pas attacher le sens que lui donnent généralement les récits poétiques et quelque peu frivoles de l'Orient; c'était proprement l'habitation du maître, pour lui et pour ses réceptions (le selamlick actuel des Orientaux).

2° Le harem, corps de logis spécialement réservé aux femmes et à la famille.

3° Le khan, c'est-à-dire les dépendances.

Cette division n'a rien d'hypothétique. Non-seulement elle ressort bien des usages de la nation et de l'inspection des plans, mais elle subsiste encore avec une analogie très-frappante dans toute habitation de Bagdad et de Bassora.

Nous la retrouverons encore en principe, mais bien modifiée quant à la forme, dans la disposition des maisons grecques de l'antiquité.

Voyons ce que ces dispositions offrent de plus essentiel.

Les salles sont relativement étroites, de 5 à 6 mètres de largeur, rarement plus de 10 mètres ; mais elles ont une longueur considérable (30 à 40 mètres) qui en fait de véritables galeries ; et c'est ce qui constitue une des particularités les plus remarquables de l'architecture assyrienne.

Ce n'est pas que cette forme soit celle qui paraisse avoir été le mieux appropriée au goût, que l'on serait plutôt tenté d'attribuer aux Assyriens, pour des salles carrées ou au moins d'un rectangle peu allongé se prêtant bien mieux aux convenances de l'habitation et des réceptions ; mais indépendamment d'une plus grande fraîcheur qui en était la conséquence, cette disposition a certainement été imposée par les nécessités de la construction elle-même.

Nous avons dit que les pierres étaient rares dans les plaines de la Babylonie et de la Chaldée.

Si les Assyriens étaient mieux partagés sous ce rapport, les bois de construction leur faisaient également défaut ou au moins n'étaient pas abondants, et lorsqu'on en employait pour les planchers, ce ne pouvait être que pour des portées relativement faibles.

Mais le plus souvent on avait recours à des voûtes qui économisaient les bois et qui étaient recouvertes d'argile battue sur laquelle on étendait des nattes ou des tapis.

C'est surtout pour la couverture que ce mode de voûtes devenait indispensable, et c'est là précisément une question qui a fort exercé la sagacité des archéologues.

Comment étaient faites ces voûtes, et même est-ce bien sûr qu'elles existassent ?

La très-grande probabilité ressortait de la nécessité de la con-

struction; mais voilà l'embarras : c'est qu'on n'en trouvait pas de traces.

Non-seulement on ne trouvait pas, dans les débris, des pierres présentant l'appareil ou la taille nécessaire pour cela; mais on ne trouvait même pas de briques qui pussent être attribuées à cet usage. Cependant, en considérant avec plus d'attention ces débris, M. Place parvint à reconnaître des blocs d'argile présentant des formes courbes.

Ce fut une indication qui mit sur la voie, et cette découverte des voûtes assyriennes ne fut pas une des moins capitales.

On reconnut que les voutes étaient faites non en pierres, pas même en briques, mais en argile comme les murs.

Fidèles à leurs principes et à leurs traditions, dit M. Place, les Assyriens n'ont pas voulu changer de matériaux, même en exécutant la partie la plus difficile de la construction.

Ils composaient pour cet emploi des blocs d'argile de formes cintrées préparés comme de gros claveaux. Ces blocs avaient été préalablement soumis à une longue dessiccation, ce qui n'avait pas lieu pour les murs, et les joints en étaient remplis par un limon ductile qui faisait l'office de ciment et aidait à imprimer à la construction la courbe directrice.

Il en résultait que chaque voûte une fois séchée constituait une seule masse compacte paraissant n'être que le prolongement des murs.

Et, dans le tracé de ces courbes, on ne s'est pas toujours tenu au plein cintre; il semble, au contraire, que toutes les combinaisons aient été réalisées : cintre plein, cintre surbaissé, elliptique, etc.

Une inscription de Nabuchodonosor, relative à la restauration de la chambre de Merodach, dit : « J'ai donné à la coupole la forme d'un lis, et je l'ai revêtue d'or ciselé brillant comme le jour. »

Puis d'épaisses terrasses établies sur ces voûtes venaient les protéger de la pluie et du soleil.

Souvent aussi, quelques salles de forme carrée ont été recouvertes de coupoles hémisphériques, moulées en pisé comme d'un seul bloc, qui s'élevaient au-dessus du niveau des terrasses.

Et c'est ce qui est indiqué d'une façon positive par un fragment

de sculpture très-curieux, trouvé à Kojoundjik, qui représente un groupe de maisons.

Les coupoles d'architecture persane et arabe ont certainement la même origine assyrienne.

Nous pouvons bien voir maintenant qu'un tel système de constructions et de murs en terre pour la plus grande partie, de planchers en bois courts et épais, et plus souvent de voûtes chargées d'épaisses terrasses, avait pour conséquence naturelle de donner aux murs une très-grande épaisseur, plusieurs mètres (les remparts en avaient 24), et de donner aux salles une médiocre largeur comparée à leur grande longueur; ces deux choses qui caractérisent l'aspect d'un plan d'habitation assyrienne.

Et de là aussi le caractère pour l'ensemble de l'édifice de masses peu hautes s'établissant sur une base très-large : aspect de repos absolu.

Mais ces murs et ces voûtes ne restaient pas tout unis, au moins dans de si grandes demeures.

La simplicité élémentaire de la construction était dissimulée et ornée d'une manière en harmonie avec les ressources matérielles du pays et les convenances de l'habitation.

Voici en quoi consistaient ces procédés de décoration :

Les soubassements à l'extérieur et même souvent à l'intérieur étaient revêtus de plaques de pierres gypseuses ou marmoréennes d'une médiocre épaisseur, sur 2 à 3 mètres de côté.

Cette matière se prêtait facilement à la sculpture. Aussi ces revêtements sculptés s'élevaient parfois à une assez grande hauteur qui était divisée par zones couvertes de bas-reliefs, comme de longues processions, et que venait encore rehausser la peinture.

Au-dessus de ces soubassements élevés étaient des décorations en briques vernisées et émaillées.

Ces décorations émaillées formaient même le caractère principal de la décoration assyrienne, et l'usage s'en est perpétué même dans les monuments du moyen âge et modernes de la Perse, où ils jouent un rôle si considérable.

Quelquefois ces plaques sculptées ou ces décorations émaillées

étaient remplacées par des terres cuites moulées et peintes. Diodore cite, d'après Ctésias, des scènes de chasse qui d'après ce procédé décoraient le palais de Sémiramis et qui avaient quatre coudées de hauteur.

Les murs étaient aussi revêtus de stuc colorié et quelquefois de fresques proprement dites dont les contours étaient cernés par un gros trait noir ou blanc.

A ce mode de décoration s'en joignaient d'autres, par exemple de longs cordons en forme d'entrelacs ou de méandres ou de simples bandes rouges, noires ou blanches, que l'on retrouve dans presque toutes les architectures anciennes.

Mais un décor qui était bien propre aux Assyriens était celui composé de sortes de faisceaux de demi-cylindres verticaux engagés dans la maçonnerie, juxtaposés et se retournant en haut et en bas comme de grosses baguettes ou bien plutôt comme des troncs d'arbres assemblés d'onglet.

Il y avait encore un système primitif et étrange; c'était l'application, l'incrustation, dans le parement extérieur de la maçonnerie, de cônes en terre cuite dont la disposition formait des damiers, des losanges, etc., teintés de nuances diverses.

Enfin, la partie supérieure était terminée par des espèces de festons ou de créneaux en gradins, dont la disposition a été conservée par l'architecture arabe, qui offre plus d'un trait de rapport avec l'architecture assyrienne.

Dans les grands palais, les entrées étaient décorées de gigantesques figures de taureaux ou de lions à face humaine, qui étaient là à la fois comme décoration et comme symbole religieux.

A ce propos, on peut faire observer cette différence entre l'art des Assyriens et l'art des Babyloniens, que ces derniers, bien que plus habiles dans les sciences, ont été dépassés par les Ninivites dans le fini de la sculpture.

En Assyrie, la sculpture était l'art le plus en progrès en même temps que le plus original.

Pour finir de donner une idée de la physionomie générale extérieure du grand palais, ajoutons les archivoltes en briques émaillées, les palmiers à écailles d'or et des mâts terminés par des dis-

ques, signes apparemment de noblesse ou de distinction, toutes choses qui devaient donner à l'ensemble un aspect bien étrange, que Flandrin qualifie de « sauvage et élevé ».

Pour la décoration intérieure, indépendamment des revêtements en briques émaillées, des stucs et des peintures et fresques, on voit par quelques inscriptions que certaines parties étaient lambrissées, et ces inscriptions parlent de bois d'essences précieuses, telles que santal, cèdre, palmier, etc.

Les plafonds des petites salles qui n'étaient pas voûtées étaient également composés de bois précieux formant des caissons décorés d'incrustations d'or et d'ivoire mêlées aux peintures de fleurs et d'animaux.

Les poutres saillantes étaient revêtues de bronze, et il en était de même des colonnes des portiques, assez rares, du reste, qui imitaient parfois la forme des palmiers.

Les applications métalliques jouaient, on le voit, un rôle important et bien caractéristique dans la décoration assyrienne. Tout concourt, en effet, à nous montrer que le travail des métaux était alors un des plus perfectionnés et contribuait pour une grande part à l'embellissement des demeures et de leur mobilier.

Nous ne pouvons omettre de penser aux ouvertures pour éclairer et aérer les appartements; mais nous aurons peu de chose à en dire, car on n'en a pas trouvé de traces, et tout porte à penser qu'elles étaient fort rares à l'extérieur; quelques parties de l'édifice en étaient même complétement dépourvues.

Les pièces qui étaient dans le voisinage des cours recevaient suffisamment d'air et de lumière par les portes, qui sont presque toujours fort grandes; pour celles qui n'étaient pas dans ces conditions, elles étaient éclairées par des ouvertures pratiquées dans les plafonds ou dans les voûtes. Ces sortes de lucarnes paraissent avoir été abritées par des peaux de cétacés travaillées pour faire l'office de vitrage; il en est question d'une façon expresse dans plusieurs passages. Et c'est sans doute le sens que l'on peut donner à cette inscription :

« J'ai bâti dans la ville un palais couvert en peaux de cétacés, etc. »

Les cours servaient de salles de réunion dans de grandes circonstances et étaient alors couvertes de toiles ou d'étoffes formant un vélum qui les abritait du soleil.

Enfin, des tours ou pyramides fort élevées venaient compléter par leur hardie silhouette l'aspect extérieur de ces palais.

On en cite d'une hauteur de plus de 40 mètres divisées en sept étages disposés en retrait les uns au-dessus des autres et revêtues d'un stuc colorié d'une façon différente pour chacun.

Selon M. Lenormant, ces couleurs différentes auraient eu pour but significatif de rappeler les sept corps sidéraux.

Cette disposition fait souvenir des fameuses murailles d'Ecbatane, décrites par Hérodote et bâties par Déjocès vers 710 avant J. C.

Ces murailles, qui formaient une suite d'enceintes circulaires, étaient disposées de manière que chaque mur dépassait le précédent de la hauteur des créneaux, qui étaient distingués par une couleur différente. Ceux de la première enceinte étaient blancs, les deuxièmes noirs, les troisièmes rouges, les quatrièmes bleus, les cinquièmes verts, les sixièmes d'argent et les septièmes dorés.

Ces indications, sans doute, ne peuvent s'appliquer exactement qu'aux grandes demeures, aux palais, dont les maisons ordinaires devaient bien différer.

Si j'ai pris ces palais pour types, c'est pour avoir une base d'observations plus certaine et laisser moins de place à l'hypothèse.

Mais, quelle que soit la différence, même considérable, qui peut exister entre un palais ou une simple habitation, il n'est pas douteux qu'il doive s'y trouver néanmoins des rapports très-grands rendus indispensables par des mœurs analogues et les mêmes nécessités de construction.

La différence la plus notable ne peut être que dans l'étendue et la décoration.

De sorte qu'en résumé, pour l'habitation ordinaire, je ne crois pas devoir m'éloigner de l'hypothèse la plus probable, en disant que

ces habitations présentaient des murs fort épais construits en terre et briques; des salles étroites et longues disposées en enfilades autour d'un espace central, et le plus ordinairement un seul étage surmonté d'une terrasse composée d'argile battue, et enduite d'une forte épaisseur.

On accédait par une rampe extérieure à cette terrasse, qui était en partie abritée au moins par des bannes ou des tentes, pour qu'on pût y venir respirer le jour, et même y dormir la nuit pendant les grandes chaleurs.

GEORGE,
Architecte à Lyon

XIV

DES ARTS INDUSTRIELS EN FRANCE AU MOYEN AGE ET A L'ÉPOQUE MODERNE.

Jusqu'à la fin du douzième siècle, la France et tout l'Occident subirent l'influence byzantine dans les arts industriels. Venise était le grand entrepôt où les matières premières du Nord s'échangeaient contre les soieries, les ivoires, les meubles, les bijoux, les verres coloriés, les ustensiles précieux qui arrivaient d'Orient. Les troubles et l'anarchie qui accompagnèrent l'établissement de la féodalité avaient ruiné les arts occidentaux, et le peu d'objets qui se fabriquaient alors dans l'ancienne Gaule, en Allemagne et en Italie, à l'abri de la protection des couvents, ne pouvaient avoir une bien grande originalité et devaient refléter le goût oriental. Du reste, Charlemagne, dans son essai de renaissance, avait surtout puisé ses éléments à Byzance et chez les Maures d'Espagne, dont les deux styles ont entre eux une certaine analogie ; il eût été bien surprenant qu'avec de tels éléments les procédés byzantins ne dominassent pas entièrement sur l'art occidental.

Cependant, dès le treizième siècle, on constate qu'en France les

arts industriels s'affranchissent de cette influence ; ils ont leur style particulier bien caractérisé, et les corps de métier qui viennent d'être réorganisés créent une industrie locale avec ses procédés et son goût propre.

Aux bois et aux métaux de l'Orient succèdent les matières premières provenant du sol ; à l'ornementation de convention des Byzantins on supplée par l'imitation des végétaux de la contrée. En un mot, l'art et l'industrie se transforment en adoptant des modes locales et en rejetant les influences étrangères. Ce qui frappe quand on étudie les trop rares objets de cette époque qui sont disséminés sur le territoire ou rassemblés dans les musées et dans les collections particulières, c'est l'esprit judicieux apporté à leur fabrication, soit comme emploi de la matière, soit comme distribution des ornements. On ne rencontre pas de faux luxe ; la forme répond à la destination de l'objet fabriqué, et en général la main-d'œuvre l'emporte sur la valeur de la matière employée. On sent qu'une méthode sûre était suivie par ces artisans, et que l'art vrai régnait en maître au milieu d'eux.

Examinons si nous sommes aujourd'hui dans les mêmes conditions.

Si l'on devait juger de l'art industriel moderne par les œuvres que l'on voit étalées dans les expositions, on pourrait se croire en grand progrès ; malheureusement ce serait là un mirage : ces meubles, ces ustensiles, ces bijoux ne sont pas des objets usuels ; ils sont spécialement fabriqués pour les grandes fêtes de l'industrie par des maisons de premier ordre, dont le nombre fort restreint ne représente qu'une faible partie de la production générale. Celui qui vit en province et qui doit chaque jour faire appliquer cet art industriel, dont la France est encore à bon droit si fière, est bien forcé, à son grand regret, de constater l'insuffisance professionnelle de la plupart de nos artisans, tandis qu'au contraire il lui est donné d'apprécier la sûreté de main et le bon goût de leurs devanciers du moyen âge et du dix-septième siècle. Il serait injuste de dire qu'on ne produit pas actuellement des œuvres d'un grand mérite ; mais la majorité des objets fabriqués laisse à désirer comme goût et comme exécution matérielle. Pour ne citer que deux corps d'état, vit-on jamais productions plus baroques que la plupart des

meubles qui veulent imiter la Renaissance? Est-il rien de plus misérable que ces pendules en bronze ou en zinc fondu d'un style impossible et indéfinissable, où le mauvais goût le dispute à la grossièreté de l'exécution? Pour qu'on trouve à placer d'aussi singuliers produits, il faut qu'il y ait évidemment une dépravation du goût général; mais les ouvriers d'art, loin de réagir contre cette tendance, semblent au contraire l'encourager.

Cette situation tient surtout à un manque d'instruction spéciale auquel il semble possible de porter un remède efficace. Nos chefs d'atelier sont très-capables; nos ouvriers sont pleins d'intelligence, et malgré cela notre industrie artistique est loin de donner tous les résultats qu'on pourrait en espérer.

Il est intéressant d'étudier comment au moyen âge, à une époque où l'instruction n'existait pas, où les mœurs étaient d'une rudesse approchant de la barbarie, où l'état politique de la France n'était qu'une épouvantable anarchie; comment, dis-je, les arts ont pu acquérir cette puissance, cette logique, cette élégance qui n'ont guère été dépassées; tandis qu'actuellement, au milieu d'une civilisation presque complète, le marasme envahit nos arts industriels et nous force à rester de simples copistes des temps passés.

C'est surtout à l'institution du compagnonnage et des maîtrises que le treizième siècle dut les progrès rapides qui lui ont permis de produire des œuvres pleines d'une puissante originalité, dont l'ensemble et les détails sont si bien appropriés à leur destination. Tant que l'organisation première fut maintenue, l'art conserva son caractère de sobriété et de pureté primitives; mais lorsque les maîtres voulurent étendre leurs priviléges afin d'accroître leurs biens personnels, au détriment de l'intérêt de leur profession, l'émulation se ralentit, et la décadence ne tarda pas à apparaître.

Les économistes modernes blâment avec beaucoup d'énergie l'organisation des maîtrises au moyen âge; ils ont raison s'ils se placent au point de vue de notre société actuelle, où les sciences, les beaux-arts, l'industrie, l'agriculture, tiennent la plus large place; mais si l'on réfléchit à ce qu'était la société vers le onzième et le douzième siècle, on ne peut partager leur mépris pour des institutions qui ont eu pour résultat évident de relever le travail et de l'ennoblir. C'est à cette forte organisation que nous devons nos

progrès modernes, car c'est elle qui, en émancipant les arts et l'industrie, a fondé cette bourgeoisie savante et éclairée qui est aujourd'hui à la tête des nations. Avant de critiquer ces institutions, il faut songer à la situation qui était faite aux travailleurs dans l'antiquité et depuis la chute de l'empire romain.

Chez tous les peuples anciens, les Hébreux exceptés, le travail manuel était reconnu avilissant; il n'était exercé que par les esclaves. Les hommes libres ne pratiquaient que le métier des armes, et seule la tuerie humaine procurait de la gloire.

Si nous voyons chez les Grecs des artistes tels que Phidias, Praxitèle, Straton, Xénophile, Parrhasius et beaucoup d'autres, monter au Parthénon, recevoir les plus grands honneurs que la nation pouvait accorder, il n'en est pas moins vrai que dans l'illustre république, qui remplit le monde de sa gloire, l'Attique ne comptait que vingt mille citoyens et quatre cent mille esclaves, et que Corinthe avait quatre cent soixante-dix mille esclaves. Il est juste de reconnaître que les mœurs de la Grèce étaient douces, et que l'esclave faisait en quelque sorte partie de la famille; c'est ce qui explique comment, avec des institutions si défavorables en apparence, les arts purent arriver à un si prodigieux développement, et comment ce goût artistique trouva son application jusque dans les détails les plus infimes.

A Rome, chez ce peuple dur et avare, le travail ne fut jamais en honneur, et les arts eux-mêmes n'étaient pas cultivés par des hommes libres. Si l'on en excepte quelques hommes de génie qui surent gagner la faveur des princes et obtenir des honneurs mérités, il ne paraît pas que les artistes aient joui d'une grande considération sous les empereurs romains; ils étaient généralement confondus avec les artisans. Les Romains ne connurent que la guerre et la politique; tout ce qui était en dehors était du domaine de l'esclave; c'est à peine s'ils admettaient la littérature comme délassement de l'esprit. Nous connaissons les noms des artistes qui ont construit les principaux monuments de la Grèce; c'est à peine s'il nous en reste quelques-uns de ceux qui édifièrent les grands monuments de Rome. C'est qu'ils ne procédaient pas comme les premiers : ils établissaient la bâtisse, la carcasse de leurs monuments sur laquelle était ensuite exécutée la décoration,

par des affranchis et par des esclaves sous la direction des artistes grecs.

Or l'esclavage à Rome ne permettait pas à l'intelligence de l'homme de se développer, car c'était le plus dur, le plus tyrannique qui eût jamais existé. L'esclave n'avait rien, pas même son pécule, car son maître pouvait le lui enlever; pas de famille : il s'accouplait au hasard, et ses petits appartenaient au maître. Tel était le sort réservé à la classe des travailleurs auxquels étaient abandonnés les arts et l'industrie.

Cependant, la politique des empereurs et le christianisme avaient multiplié les citoyens romains et étendu l'émancipation de l'esclavage. A l'époque où l'Empire s'écroula sous les efforts des Barbares, les hommes de travail conduits par le clergé, qui se recrutait beaucoup parmi eux, commençaient à s'élever dans la hiérarchie sociale, et l'on voyait apparaître dans le monde cette classe moyenne appelée dans l'avenir à de si hautes destinées. L'invasion des Barbares, qui désorganisa tout, retint sous le joug les vaincus et retarda l'émancipation commencée; mais elle désorganisa aussi l'esclavage. Le Goth et le Vandale distinguaient peu entre la saie et la toge; le maître et l'esclave se trouvèrent rapprochés sous la commune oppression. C'est de cette époque que date le servage, qui est moins dur que l'esclavage, car le serf était attaché à la terre qu'il fécondait; c'était encore une matière vénale, mais il avait une famille, il ne quittait plus la chaumière où il était né et où les siens avaient vécu.

Pendant l'anarchie qui régna depuis la destruction de l'empire romain jusqu'à Charlemagne, l'état des arts et de l'industrie ne se modifia guère. Il y avait eu pourtant quelques velléités d'organisation qui furent confirmées et encouragées par ce monarque; mais la faiblesse de ses successeurs, ainsi que la force croissante et les exactions des seigneurs, empêchaient tout progrès dans le travail; enfin au dixième siècle les préoccupations de l'an mille n'étaient pas favorables à son épanouissement.

Quoique cette date tant redoutée passât sans bouleversement, les arts ne refleurirent pas davantage. Les violences de la féodalité, qui n'aimait que les combats et qui ne connaissait d'autres moyens de s'enrichir que le pillage, arrêtaient tout commerce et toute

industrie. Non contents de piller les campagnes, les seigneurs rançonnaient également les bourgeois dans les villes, dès que ceux-ci faisaient paraître un peu d'opulence.

Ce qui subsistait des arts et de la littérature au moment de la chute de l'empire romain s'était réfugié dans les monastères. Le clergé s'était fait le dépositaire des faibles connaissances intellectuelles de ces époques troublées; seul il n'était pas tenu de prendre les armes, et il était propriétaire d'une notable partie du sol; il n'y avait donc que lui qui pût s'occuper des choses de l'esprit.

Ce furent dans les couvents que s'assemblèrent les esprits élevés et délicats, et ce furent ces hommes, vivant en dehors de l'humanité, qui amassèrent les éléments d'une civilisation future.

C'est aux moines que l'on doit la plupart des monuments importants qui ont été construits entre le cinquième et le douzième siècle, et c'est dans ces mêmes édifices que se réunirent la plupart des corps d'état artistiques : verriers, imagiers, bijoutiers, orfévres, qui étaient occupés surtout pour l'Église et quelquefois pour les grands.

La méthode monastique, malgré le savoir relatif de ceux qui l'appliquaient, avait un grand défaut : elle était hiératique, et par conséquent fermée au progrès. Le clergé cherchait assurément le bien et le beau, ainsi que le témoignent les efforts des Cisterciens et des Clunisiens; mais il cherchait surtout une formule à appliquer qui pût servir d'archétype. Jusque-là rien n'est constitué ni défini; aussi les arts se ressentent-ils de cet état incertain; ils se traînent péniblement faute d'idées neuves et fécondes dont la hardiesse puisse hâter la marche du progrès.

Telle fut en peu de mots la situation du travail jusqu'à la fin du onzième siècle. Vers cette époque, un grand nombre de cités, exaspérées par les déprédations sans cesse renouvelées de la noblesse, s'insurgèrent pour obtenir le droit de s'administrer par des magistrats élus. Moitié par la force, moitié à prix d'argent, la plupart parvinrent, après des luttes plus ou moins acharnées, à se soustraire en partie à l'oppression féodale et à reprendre à peu près l'organisation des anciennes municipalités, qu'elles avaient reçue autrefois des Romains.

Lorsque les villes eurent recouvré une sécurité relative, par

l'organisation des communes, les arts et l'industrie, qui se confondaient alors, revinrent peu à peu aux mains des laïques. C'est de ce moment que datent les progrès étonnants accomplis dans toutes les branches de l'art; c'est aussi à cette époque que les corporations furent le mieux organisées. Ceux qui établirent les règlements de cette institution poursuivaient deux buts : ils voulaient protéger les droits des associations contre les entreprises seigneuriales et maintenir la main-d'œuvre au plus haut degré de perfection possible, afin d'empêcher le retour de l'affreuse décadence où l'art et l'industrie avaient été plongés pendant les sept derniers siècles. Si plus tard l'institution périclita, pour des causes qu'il serait trop long d'énumérer et qui sortiraient du cadre de cette étude, il n'en est pas moins indiscutable qu'elle a produit des résultats excellents dans l'architecture comme dans toutes les autres branches de l'industrie.

Jamais, depuis les Grecs, l'architecture n'avait été plus belle ni de plus nobles proportions, et ce qui nous reste des ouvrages de serrurerie, d'orfévrerie, de menuiserie, etc., démontre évidemment que ces maîtres avaient su se créer une esthétique parfaitement définie, qu'ils n'abandonnaient rien au hasard et qu'ils connaissaient on ne peut mieux la loi des contrastes et celle de l'harmonie des lignes et de la couleur. Leurs moyens étaient simples, mais parfaitement sûrs, et ils apportaient dans l'exécution matérielle une habileté qu'on n'a pas dépassée.

Les artistes du treizième siècle avaient d'autres idées et d'autres sentiments que les Grecs; ils cherchaient pour rendre leur pensée d'autres moyens que ceux qu'on employait du temps de Périclès; mais les sentiments qu'ils ont exprimés ont trop d'harmonie, les effets reproduits sont dus à des procédés trop semblables pour qu'on puisse nier l'existence d'une éducation artistique très-développée.

C'est à l'organisation du travail qu'on doit attribuer la perfection des œuvres de cette époque. L'apprenti devait passer un certain nombre d'années chez son maître, et celui-ci était tenu de lui donner une instruction professionnelle complète. Si le métier touchait aux choses de l'art, il devait savoir assez dessiner pour reproduire les modèles qu'on lui mettait sous les yeux, et il n'arrivait au compagnonnage qu'après avoir donné des preuves de son habileté.

Le compagnon devait travailler un temps déterminé chez les patrons avant d'obtenir lui-même la maîtrise; celle-ci ne lui était accordée que sur la présentation d'un chef-d'œuvre et après avoir démontré aux anciens maîtres, ses juges, qu'il était habile à commander comme à exécuter, qu'il connaissait toutes les pratiques de son métier, et enfin que son honorabilité était à l'abri de tout soupçon. Afin d'être certain que les élèves pourraient apprendre leur métier, on interdisait à un maître d'avoir plus de compagnons et d'apprentis qu'il n'en pouvait instruire. C'était d'une sage prudence à une époque où l'on avait un si grand besoin d'instruction et de perfectionnement.

Telle était succinctement l'organisation du travail au treizième siècle. On lui a reproché l'accaparement de la main-d'œuvre et les entraves apportées à la liberté; mais on n'a pas assez réfléchi qu'à une époque où l'instruction n'existait pas, où ceux qui savaient lire couramment et écrire sans trop de fautes d'orthographe étaient regardés comme des hommes instruits, il n'est pas étonnant qu'on ait imposé un temps d'apprentissage un peu plus long qu'on ne le fait de nos jours pour apprendre un métier, qu'on était tenu de savoir, et qu'il fallait bien réagir par des moyens énergiques contre l'ignorance et surtout contre l'insouciance qui en est la compagne inséparable. On n'avait pas alors, comme de nos jours, des ouvrages gravés où chacun pouvait, à défaut de capacités personnelles, puiser dans les idées des autres. Il fallait apprendre et savoir son métier; il fallait que maîtres et compagnons possédassent une forte éducation professionnelle et les traditions de l'art qu'ils exerçaient. C'est en effet ce qui existait; il y avait des artisans plus ou moins habiles; le goût n'était pas le même chez chacun d'eux; mais on sent dans tous leurs travaux une méthode certaine et une pratique sûre; l'ensemble a la forme voulue, le détail a sa raison d'être, l'ornement est à sa place, sobre ou exubérant, selon qu'il est nécessaire. Comme toujours, il se rencontrait des hommes supérieurs qui imprimaient à leurs œuvres un puissant cachet d'originalité : ceux-là servaient d'exemple aux autres; mais il faut bien le remarquer, si tous ne pouvaient les atteindre, tous étaient préparés pour les comprendre.

On a donc aux corporations l'immense obligation d'avoir su

réhabiliter le travail et d'avoir relevé les arts et l'industrie en imposant l'habileté professionnelle à ceux qui les pratiquaient. Si plus tard elles perdirent leur caractère fraternel, il n'en fut pas ainsi dès le début; loin de rejeter les étrangers, elles accueillaient au contraire à bras ouverts les artistes et les ouvriers habiles. Elles offraient un refuge aux faibles contre les forts; elles assuraient une protection efficace à toute une classe de citoyens; elles prenaient soin de leurs veuves, de leurs orphelins, ainsi que des vieillards, et elles exerçaient une censure morale sur les apprentis, sur les compagnons et jusque sur leurs propres membres, qu'elles forçaient à la probité commerciale.

Pendant tout le treizième siècle et pendant une partie du quatorzième, les arts et l'industrie furent dans un état de prospérité inconnue depuis l'invasion des Barbares; sans cette malheureuse guerre de Cent ans qui rejeta la France dans le chaos et dans l'anarchie, on ne sait à quel degré de nos périls nous serions arrivés. C'est aux horreurs de cette guerre et aux événements déplorables dont elle fut la cause qu'il faut attribuer la décadence de l'art à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècle. Cependant, si les procédés et le goût avaient dégénéré, ils ne s'étaient pas entièrement perdus, ainsi qu'on put le voir après le départ des Anglais et lorsque Louis XI eut rétabli un peu d'ordre dans le royaume. L'art du moyen âge avait sombré au milieu de cette épouvantable tourmente; mais l'Italie faisait revivre l'antiquité en la rajeunissant; elle avait su lui conserver sa majesté en lui donnant plus d'élégance; au moment où les successeurs de Louis XI entreprirent les guerres de la Péninsule, l'art de la Renaissance était à son plus haut degré de perfection.

Quoique déjà surannée, la vieille organisation des maîtrises porta encore ses fruits. Celles-ci envoyèrent leurs enfants étudier l'art si puissant que les Ghiberti, les Verocchio, les Raphaël ont immortalisé. Ils surent profiter des leçons des grands maîtres italiens et interpréter l'art nouveau, tout en gardant l'élégance et la sobriété qui sont les qualités natives du terroir français. Il suffit de comparer les œuvres des artistes des deux nations, pour reconnaître que tout en adoptant l'art nouveau, les Français ont su l'interpréter sans servilité et avec leurs qualités propres. La Re-

naissance italienne est exubérante et quelque peu boursouflée, tandis que les œuvres françaises conservent une grâce pleine de charme et de retenue.

Depuis deux cents ans, on n'avait pas vu pareille pléiade d'hommes intelligents possédant à un si haut degré le désir de s'instruire et de bien faire. L'antiquité est étudiée par tous; on la fouille, on la commente; ceux qui ne peuvent aller en Italie copient les dessins de ceux qui en reviennent; aussi que d'œuvres charmantes sont sorties des mains de nos artistes et de nos artisans! Cependant les procédés d'exécution sont déjà moins bons que précédemment; l'œil est plus flatté, mais la matière n'est pas toujours employée avec la logique et le soin que les artistes du moyen âge apportaient à leurs ouvrages.

Cet affaiblissement de la main-d'œuvre se fit sentir jusqu'au milieu du dix-septième siècle. Ce ne fut que sous le règne de Louis XIV que la France reconquit dans les arts la juste influence qu'elle avait exercée pendant plusieurs siècles. A dater de ce moment, toute l'Europe adopta le goût français, et l'on vit nos artistes jouir d'une réputation universelle.

Malgré ses encouragements et malgré les efforts qu'il fit pour relever les arts et l'industrie, Louis XIV ne fut pas moins la cause de leur ruine et de leur décadence. Ce monarque, pour faire face à ses nombreuses prodigalités, établit sur toutes choses des droits si onéreux que ceux-ci, ajoutés aux abus déjà nombreux de ses prédécesseurs, devinrent insupportables. Les guerres sanglantes qui engloutirent les capitaux et portèrent la dévastation sur de nombreux territoires, ainsi que la révocation de l'édit de Nantes, détruisirent les forces de la bourgeoisie. Celle-ci, qui avait été autrefois si libérale et si énergique, montrait alors un égoïsme étroit et cherchait son salut dans des prohibitions absurdes qui éloignait des corporations les hommes intelligents et éclairés. Cette institution, après avoir donné au travail une puissante organisation, dont le but principal était de maintenir la capacité des maîtres et des ouvriers, devint une entrave en organisant un privilége au profit de quelques familles. L'art et l'industrie se ressentirent de ces abus, qui devinrent tellement grands qu'une ordonnance de 1776, rendue sur le rapport de Turgot, en amena la suppression. Mais la

ligue des intérêts fut plus forte que le ministère; l'édit fut rapporté, jusqu'à ce qu'enfin la Révolution, supprimant tous les priviléges, rendit la liberté à tous.

A partir de ce moment, chacun put exercer telle profession qui lui plut sous sa propre reponsabilité. C'était bien de donner la liberté à tous; mais il aurait été nécessaire, pour qu'elle portât ses fruits, et en même temps qu'on supprimait les corporations, d'organiser une forte éducation populaire afin de venir en aide aux institutions nouvelles. On en eut sans doute l'intention, car de 1780 à la Révolution on ouvrit des écoles de dessin pour les artisans dans les principales villes, et il est probable qu'on n'en serait pas resté là sans les terribles événements qui survinrent et qui achevèrent la destruction du goût artistique en France.

Pendant vingt ans la vie des camps et le carnage des champs de bataille allaient remplacer l'école et l'atelier; c'est là que l'éducation de la jeunesse allait se faire, et c'est là aussi que devait périr une partie de l'intelligence future. Il faut bien reconnaître que les violentes émotions de la guerre civile auxquelles succédèrent les guerres à outrance de l'Empire, couronnées par deux invasions, ne poussaient pas aux délicatesses de l'art. La majeure partie des artistes avaient quitté leurs professions; ils étaient aux armées, dont beaucoup ne revenaient pas; c'est ainsi que la tradition se perdit. Du reste, le chef de l'État, qui absorbait tout de sa puissante individualité, appréciait peu les beautés artistiques, et puis il avait trop à faire pour s'en occuper; aussi n'était-ce pas de ce côté que les encouragements pouvaient venir.

Ce fut pendant cette période que brilla ce style auquel l'Empire a donné son nom et qui n'est que la caricature de l'art grec.

La Restauration, qui n'était pas très-difficile en fait d'art, l'adopta sans grandes modifications, et il se poursuivit jusqu'en 1830, époque à laquelle on put croire qu'une rénovation se préparait, et que les arts industriels suivraient l'impulsion donnée par le mouvement littéraire et philosophique. L'espoir fut déçu, et jusqu'à présent on est toujours à chercher sa voie. En fait de style, nous en sommes toujours à la confusion des langues; nous les adoptons tous, et il n'est pas rare de les voir réunis dans une même habitation, sans souci de l'harmonie et du bon goût.

Nous avons vu comment, au moyen âge, se formaient des compagnons dont l'habileté était incontestable, et comment cette éducation se maintint jusqu'à la Révolution avec plus ou moins de succès, mais toujours en produisant des œuvres originales, que nous sommes bien obligés de copier faute d'en créer de nouvelles. Depuis cette époque, l'instruction particulière donnée aux apprentis dans les ateliers est moins bonne qu'auparavant, et l'instruction populaire artistique ne s'est pas suffisamment améliorée. On a ouvert de nouvelles écoles de dessin, beaucoup pour la ville de Paris, fort peu dans les villes de province ; mais jusqu'à présent on n'a pas encore songé à créer un enseignement populaire spécial pour les arts industriels.

Examinons, en peu de mots, comment se fait aujourd'hui l'instruction de l'ouvrier d'art. Lorsque l'enfant sort de l'école, il ne possède, presque toujours, qu'une instruction primaire insuffisante pour les besoins de sa profession ; il entre à l'atelier où il apprend la mécanique du métier et le maniement de l'outil. Mais le style, l'ornementation spéciale, les lois harmoniques ne s'apprennent plus. On ne trouverait peut-être pas en France vingt ateliers où ces matières soient enseignées aux apprentis. Le soir, il va à l'école de dessin. Ces écoles sont généralement divisées en trois sections : dessin géométrique et d'architecture, étude de la tête et du corps humain, étude de l'ornement. Ces trois branches ne s'étudient généralement qu'au point de vue matériel ; on donne à la main plus ou moins d'habileté, selon que l'élève est plus ou moins apte à comprendre et selon la méthode employée ; mais la main seule est instruite, l'intelligence n'y gagne rien.

Avec ce système muet les forts arrivent, quand ils suppléent par leur opiniâtreté à l'insuffisance de l'enseignement ; ils passent un mois à trouver ce qu'une leçon de deux heures aurait pu leur apprendre. Quant aux moyens et aux faibles, qui avec un peu d'aide auraient pu faire des ouvriers ordinaires, ils restent insuffisants. Comme c'est le plus grand nombre, c'est avec certaine apparence de raison que chacun s'écrie que notre goût est bien malade, qu'il s'en va, et les faits semblent donner raison à ces déclamations.

Eh bien ! non, notre goût n'est pas mort, notre talent artistique n'est pas dégénéré ; nos artistes ouvriers sont tout prêts à tenir

plus haut que jamais le sceptre qui semble devoir leur échapper; mais il faut pour cela la lumière qui vivifie, il faut l'instruction professionnelle spéciale et populaire. Sans doute c'est beaucoup de conduire habilement ses outils et de manier la plume et le pinceau; mais ces talents n'acquéreront toute leur valeur que si l'on y joint un enseignement propre à éclairer l'intelligence qui doit guider la main. Nous sommes actuellement comme le singe de la fable, qui avait la lanterne et les tableaux et auquel il ne manquait que d'allumer pour rendre son spectacle intéressant. Nous avons le travail matériel, nous avons le dessin matériel, s'il est permis de s'exprimer ainsi; mais il manque à nos jeunes artistes de savoir comprendre les beautés des arts antérieurs, de connaître les détails d'un style, de pouvoir juger des motifs qui déterminèrent les artistes anciens à suivre telle règle ou telle autre, pour l'adoption de leurs profils et de leur ornementation; en un mot, il leur manque les éléments d'esthétique, sans lesquels on ne peut rien comprendre ni rien créer. L'étude du passé est indispensable pour la pratique des arts industriels, non-seulement à cause de l'éclectisme outré de notre époque, mais aussi parce qu'en appliquant l'ornementation des anciens styles, il faut connaître les raisons qui l'ont fait appliquer et qui ont souvent pour cause une nécessité d'exécution qui échappe aux ignorants.

On répète souvent que dans les arts industriels il y a deux parts bien distinctes à faire : en premier, l'artiste qui conçoit, et après, l'ouvrier qui exécute. C'est un aphorisme émis par ceux qui n'ont jamais pratiqué aucun art. Pour bien exécuter un modèle, il faut être à même de comprendre l'esprit qui l'a conçu, se rendre compte des effets et par conséquent connaître les causes. Le même motif exécuté par un ignorant ou par un ouvrier instruit ne rendra pas le même effet, parce que l'un aura la tradition, tandis que l'autre agira machinalement. De même, pour créer des œuvres logiques, il faut connaître les matières qu'on emploie, leurs qualités constitutives et décoratives, leur force et leur élasticité.

Ce qui a fait autrefois la force des corporations, c'est qu'elles ne laissaient pas de lacunes dans leur mode d'instruction, et qu'elles initiaient les compagnons à toutes les nécessités de leur art. Aujourd'hui, elles ont disparu totalement; il ne s'agit pas de

les faire revivre : ce serait inutile et même dangereux, car nous n'avons plus l'esprit des époques où cette institution brillait, et nous pouvons faire mieux sans avoir à redouter les mêmes abus.

On peut suppléer à cette lacune qui existe dans l'instruction de l'atelier par un enseignement public *ad hoc*. L'année dernière, M. Braquehaye, professeur à la Société philomathique de Bordeaux, nous entretenait du mode d'instruction qu'il donne aux élèves qui fréquentent ses cours. Cette instruction comble en partie la lacune qui existe dans l'apprentissage des professions artistiques ; elle comprend l'étude du dessin, complétée par des notions d'archéologie et d'esthétique; elle permet aux jeunes gens de saisir les relations qui existent entre les différents styles ou bien entre les diverses phases et les transformations d'un même style, depuis son apparition jusqu'à l'époque où il est abandonné.

Cet enseignement, qui aurait besoin de certains perfectionnements, s'approche beaucoup des écoles publiques d'art créées en assez grand nombre par l'Autriche. Il pourrait facilement être rendu général en France. Il suffirait d'annexer aux écoles actuelles de dessin une vaste salle, un hangar fermé, que les municipalités se feraient un plaisir de fournir et qui recevrait les copies des ouvrages les plus beaux, moulés en plâtre ou rendus par la galvanoplastie, suivant leur provenance et leur délicatesse. On y ajouterait des photographies et des dessins, à une grande échelle, devant servir à l'appui des leçons orales sur l'origine des arts et sur les différentes phases qu'ils ont subies depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. L'État fournirait ces moulages et les professeurs. Les premiers ne sont pas bien coûteux, et les seconds se trouveraient facilement; car les érudits ne sont pas rares dans les villes importantes. Comme il s'agirait de commencer par les chefs-lieux des départements, on y trouverait tous les éléments de cours appropriés à cette destination. Le cours oral pourrait se partager en deux années embrassant l'ensemble des œuvres des différentes civilisations qui se sont succédé. Dans la première, on les étudierait d'une manière générale, et dans la seconde on les reprendrait dans les détails, avec une analyse des travaux des principaux maîtres, qui formerait ainsi un véritable guide pour l'étude des belles productions de toutes les époques.

Avec l'aide de cette instruction, les ouvriers pourront étudier fructueusement dans les musées les œuvres des temps passés; car jusqu'ici ces classifications savantes, mais presque toujours muettes, ne rendent service qu'aux hommes possédant déjà un savoir assez étendu.

Il ne s'agit pas, dans l'organisation proposée, de créer de nouvelles institutitions, mais seulement de généraliser celles qui fonctionnent déjà à l'étranger et qui donnent d'excellents résultats. Il y en a bien quelques exemples en France, puisque nous connaissons déjà l'école de Bordeaux, l'école nationale de dessin, de modelage et des beaux-arts appliqués à l'industrie de Paris; mais leur nombre est si restreint que ces écoles ne peuvent exercer qu'une influence particulière sur quelques artistes, et non sur l'ensemble des arts industriels. L'auteur de cette notice a pensé qu'il était utile d'intéresser tout le monde à cette œuvre, et particulièrement M. le Directeur des Beaux-Arts, dont le dévouement ne fait jamais défaut lorsqu'il s'agit d'améliorer le sort des artistes et de relever le niveau général de l'art. Notre pays est par excellence la patrie du bon goût, et il faut vraiment qu'il en soit ainsi, puisque, malgré notre organisation défectueuse, si on la met en regard de celle d'autres nations, nous pouvons encore produire des œuvres assez remarquables pour qu'elles soient admirées et pour qu'elles servent de types aux artistes étrangers. Mais il y a nécessité absolue de ne pas laisser le parasitisme de l'ignorance étouffer nos qualités natives, et surtout de ne pas laisser l'instruction de nos ouvriers du dix-neuvième siècle au-dessous de celle que recevaient leurs devanciers au moyen âge.

Les arts industriels sont une des gloires de la France, que les autres nations travaillent avec ardeur à lui enlever; chacun le voit, chacun le sent, et tous voudraient éviter à notre patrie ce nouvel échec. Il faut espérer que tant d'efforts ne seront pas perdus, et que nous pourrons conserver sans conteste le premier rang que nous tenons depuis si longtemps.

Noel,
Architecte à Orléans.

XV

LES ORIGINES DE L'ENSEIGNEMENT PUBLIC DES ARTS DU DESSIN A LYON AUX XVIIE ET XVIIIE SIÈCLES.

« Deux choses toutes contraires », a dit depuis longtemps un moraliste, « nous préviennent également : l'habitude et la nouveauté [1]. »

L'organisation d'un enseignement public des arts du dessin, qui semble, à première vue, une affaire facile, a été et est encore une de ces entreprises humaines où les meilleurs esprits et les caractères les plus désintéressés se heurtent à des difficultés inextricables, souvent même à un échec certain. L'habitude veut, en France, qu'on n'innove pas, de crainte de froisser les intérêts ; la nouveauté, malgré ses charmes chez un peuple à l'esprit mobile, n'est acceptée qu'avec défiance.

Longtemps les artistes français eurent le souci de transmettre aux jeunes les secrets de leur art ; de nombreuses familles, où souvent toutes les spécialités étaient représentées par divers de leurs membres, se transmettaient de père en fils les meilleurs enseignements.

L'atelier était un centre de rayonnement où une place était ambitionnée par les jeunes adeptes et où le maître régnait avec la toute-puissance du talent et d'un prestige indiscuté.

L'égoïsme, qui ronge notre société moderne, se fit jour peu à peu, dès la fin du dix-septième siècle, même dans ces patriarcales institutions.

L'artiste se soucia moins de prodiguer aux autres les trésors de son expérience. Il éloigna le jeune homme du foyer domestique ; les élèves manquèrent de maîtres ; ainsi dut naître la pensée de l'école publique.

Thomas Blanchet, peintre de la ville de Lyon, avait conçu le projet d'établir dans cette ville, soit une académie de peinture et

[1] La Bruyère, *Des jugements.*

de sculpture, soit une école de dessin. Il avait même, si nous en croyons une délibération du conseil de la commune de Lyon, du 14 octobre 1689 [1], obtenu des lettres patentes du roi et l'approbation du peintre Lebrun.

Il pensait que ces établissements, placés à Lyon sur la route de Paris à Rome, pourraient attirer ou, du moins, arrêter des peintres et des sculpteurs habiles qui procureraient plus tard à cette ville des avantages considérables.

Il mourut en 1689, avant d'avoir vu créer cette école qui eût été la première organisée en province.

Nous ne croyons pas que Blanchet ait obtenu des lettres patentes spéciales pour Lyon; la délibération consulaire dont nous avons parlé devait faire allusion aux lettres patentes et aux règlements enregistrés au Parlement le 22 décembre 1676, par lesquels les écoles académiques de dessin de province étaient mises sous la protection de l'Académie royale de Paris, dont Lebrun était le chancelier et principal recteur [2].

Ces lettres patentes et règlements constituent toute une organisation qui pouvait donner de bons résultats; une indépendance provinciale très-caractérisée empêcha sans doute à cette époque, de même que près d'un siècle plus tard, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, la réalisation de ce plan.

D'un autre côté, on sait que l'Académie de peinture et de sculpture, par une jalousie bien condamnable, ne laissa alors fonder en dehors d'elle que la petite école de dessin des Gobelins réclamée par les besoins de la manufacture des meubles de la Couronne.

D'autres personnes, avant nous, ont raconté le mouvement qui se produisit, de 1702 à 1777, en province pour organiser un enseignement du dessin; nous constaterons encore ici que si l'état des esprits les portait à innover, les obstacles se dressèrent de toutes parts [3].

[1] Registre consulaire BB. 246, folios 120 à 122.

[2] Nous n'avons trouvé nulle part les lettres particulières pour Lyon, du 31 décembre 1676, dont parle M. F. Rolle : Jean-Baptiste Oudry, *Observations, avis et lettre de cet artiste sur l'établissement d'une école de dessin à Lyon. Archives de l'art français*, 2e série, tome II, pages 51 à 72.

[3] Ont précédé Lyon : Nancy, 1702; Toulouse, 1726; Bordeaux, 1744; Rouen, 1741; Reims, 1751; Marseille, 1753; Lille, 1755. Ont suivi : Lyon, 1756;

Quelques citoyens zélés projetèrent en 1751 d'établir à Lyon une Académie de dessin, où les jeunes gens pourraient travailler, d'après le modèle nu, sous la direction d'un professeur.

Le plan de cette école, qui paraissait si utile dans une ville manufacturière, fut présenté à M. de Gournay, intendant du commerce, lors de son passage à Lyon. Celui-ci ne dissimula point aux promoteurs de l'entreprise qu'ils rencontreraient des difficultés précisément de la part de ceux mêmes qui devraient être les plus intéressés à la voir réaliser, c'est-à-dire des dessinateurs de fabrique.

Les prévisions de Gournay ne tardèrent point à se justifier. Vingt fabricants dessinateurs, qui formaient ensemble les principales maisons de Lyon, s'élevèrent si formellement contre cette création que M. de Gournay transmit, le 25 septembre, leurs objections aux promoteurs. Ceux-ci s'empressèrent d'envoyer aux députés du commerce, le 28 décembre, un mémoire remarquable qui devait être mis sous les yeux de l'intendant du commerce :

« On a de la peine, disent-ils, à se persuader qu'un établissement tel que celui dont il est question puisse trouver dans cette ville la moindre apparence de contradiction; mais, pour peu que l'on réfléchisse sur la force des préjugés, sur le sentiment personnel, on s'apercevra facilement que l'habitude mal entendue de certains usages, l'intérêt particulier et le défaut d'examen sur ce que l'on veut introduire, sont les motifs, peu solides, de l'opposition que l'on témoigne. »

Nous n'entrerons pas en ce moment dans le détail des raisons techniques avancées à M. de Gournay; nous nous bornerons à expliquer que les amateurs proposaient de mettre l'école sous la protection et l'autorité de la *Société royale des Arts,* établie à Lyon par lettres patentes de 1713, 1724 et 1748; qu'elle nécessiterait une dépense de 3,560 livres à prendre sur les droits qui se levaient sur les étoffes de soie (arrêt du Conseil du 18 mai 1720), et qu'elle serait installée dans quelques-uns des jeux de paume de la ville, dont plusieurs étaient abandonnés.

Amiens, 1758; Grenoble, 1762; Dijon, 1765; Paris (école royale gratuite de dessin), 1766; Troyes, 1773; Vienne, 1775, et Tours, 1777. Nous ne pouvons toutefois garantir absolument ces dates; il faudrait pour cela nous livrer à un travail qui agrandirait par trop le cercle de nos recherches.

Les fabricants dessinateurs répliquèrent à ce mémoire par des observations qu'ils transmirent, le 30 mars 1752, au garde des sceaux, contrôleur général des finances. Après avoir démontré qu'une Académie publique de figure, comme on disait à cette époque, serait inutile, dispendieuse et *même dangereuse,* ils proposèrent la création d'une école de fleurs.

Nous ne pouvons résister à indiquer succinctement certaines des observations présentées par les dessinateurs; elles offrent de l'intérêt en se plaçant au même point de vue que ces Lyonnais, lesquels, comme à présent encore, considéraient, bien à tort, la plante et la fleur comme la seule base de toute décoration des étoffes.

Un jeune homme, disent-ils, consacrera quelques années à l'étude de la figure; rempli du préjugé, presque généralement adopté par tous les peintres, que la fleur est une bagatelle, on ne pourra le faire revenir de ces fausses idées; il essayera néanmoins, ne réussira pas, et finira par se dégoûter. Les manufactures n'auront donc pas profité de l'enseignement de la figure.

Il se présente, ajoutaient-ils, un danger d'une autre espèce : un jeune homme de la plus basse extraction, séduit par la facilité d'apprendre la figure, dédaignera de travailler à un art (la fleur) qui n'est qu'un métier.

Il méprisera une occupation où le génie n'est pas nécessaire. L'homme aime à s'élever; le jeune homme aurait été habile dans la fabrique; il ne sera qu'un mauvais peintre!

Les dessinateurs font enfin observer qu'avec un enseignement public on risque de former des artistes qui, trouvant à l'étranger des positions plus avantageuses que celles qu'ils peuvent espérer à Lyon, transporteront leurs talents à nos rivaux. Les auteurs de ces observations proposaient enfin le peintre Douet pour professeur de l'École de fleurs dont ils demandaient l'organisation.

Le peintre Jean-Baptiste Oudry [1] fut consulté deux fois dans ce grave litige, le 12 novembre 1752 et le 8 mai 1753, après la production des observations des dessinateurs. Il se rallia au projet d'établir une École de fleurs.

[1] Voyez : *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture,* II, p. 364 à 403. *Jean-Baptiste Oudry,* par Louis Gougenot.

M. de Gournay renvoya, le 27 mars 1753, tous ces mémoires et avis au prévôt des marchands de Lyon, Flachat de Saint-Bonnet, en le priant de communiquer le tout aux promoteurs de l'établissement d'une École académique de dessin, lesquels ne se découragèrent pas et poursuivirent leurs démarches.

Ils changèrent leurs batteries, et, abandonnant l'intendant du commerce, ils s'adressèrent à l'intendant général des bâtiments royaux et manufactures, et de l'Académie royale de peinture et sculpture, le marquis de Marigny.

Ils trouvèrent là un meilleur accueil. Le peintre Lépicié, ayant été consulté, approuva le mémoire des amateurs de Lyon, qu'il trouva *plein de justesse et de sagacité* (20 mai 1754), et l'affaire sembla marcher à grands pas vers une solution.

Il n'en fut rien : les prétentions de certains membres de l'Académie royale de peinture et sculpture découragèrent les auteurs du projet de Lyon, qui renoncèrent à l'attache officielle.

Il faut expliquer ici que le principal promoteur de cette entreprise fut l'abbé Antoine Lacroix (né le 6 décembre 1708, mort à Paris le 18 mai 1781), vicaire général du diocèse de Lyon en 1747 et obéancier de Saint-Just. Cet esprit distingué et infatigable ne reculait devant aucune démarche, accumulait mémoires sur mémoires et lassait ses contradicteurs.

C'est à lui qu'Oudry fait allusion dans sa lettre du 12 novembre 1752 : « D'ailleurs, dit-il, je me suis vu dans l'embarras de me trouver vis-à-vis d'une personne zélée et de beaucoup d'esprit, mais qui *ne me paraît pas être fort au fait de notre art,* en sorte qu'il m'a fallu prendre les choses par le fonds. Cela m'avait engagé d'abord à reprendre son mémoire pié à pié; mais ce serait devenu une discussion déplaisante..... »

On conçoit qu'Oudry, ce peintre qui sut tirer un si grand parti du paysage, des fleurs et des animaux, n'était point fait pour s'entendre avec un amateur qui ne considérait dans ces détails décoratifs qu'un des petits côtés de l'art, et qui voulait que les enfants de Lyon pussent trouver dans leur ville un enseignement général que les artistes de Lyon leur refusaient gratuitement et qu'ils étaient forcés d'aller chercher à Paris.

Un autre ordre de considérations s'imposait encore plus, en face

de l'absence presque complète de l'enseignement de la figure. Ce qui se disait en 1751 est encore vrai de nos jours : « Il est universellement reconnu que l'on ne peut bien dessiner le paysage, l'architecture, l'ornement, la fleur et les fruits, si l'on ne sait mettre une figure ensemble. Il est encore aussi certain qu'on ne peut copier correctement la nature qu'autant qu'on a dessiné d'après la bosse..... C'est dans les contours d'après le modèle nature qu'on apprend ce liant, ce moelleux qui se distinguent jusque dans la tige ou la feuille d'une fleur. »

L'abbé Lacroix pensait également à l'enseignement répandu parmi les jeunes gens de toutes classes chez lesquels les talents de chacun se développeraient dans la limite de son aptitude : « Cette académie publique, ajoute-t-il, donnera lieu à former dans le dessin une infinité de jeunes gens du peuple dans lesquels on aperçoit une inclination marquée pour cet art et qui restent sans secours par les dépenses qu'il faut faire. Ces mêmes jeunes gens, fils d'ouvriers fabriquants, devenus dessinateurs, seront une ressource infinie à leur famille, et, connaissant mieux l'essence du métier, ils en perfectionneront l'ouvrage. Elle procurera aussi de grands peintres, des sculpteurs fameux et d'habiles architectes [1]. »

Voilà pourtant la pensée d'un homme qui n'avait pas paru, aux yeux d'Oudry, *fort au fait des questions d'art!*

Oudry retardait, tandis que Lacroix avait devancé son époque. C'est l'école de dessin qui a formé, à la fin du dix-huitième siècle, à Lyon, la pléiade d'artistes qui ont été la gloire de la cité au commencement du dix-neuvième : Revoil, Richard, Grobon, J. J. de Boissieu, Grognard, Chinard, etc., etc.

On le voit, de tout temps plusieurs courants contraires se disputent la direction de l'enseignement dans les écoles publiques d'art. Les uns ne veulent qu'un enseignement étroitement industriel et servant les seuls intérêts du jour, comme le désirait Oudry; d'autres estiment qu'il ne doit porter que sur la figure; certains préco-

[1] Nombre de pièces de cette affaire sont aux archives de la ville de Lyon, série non cataloguée. M. F. Rolle en a publié une partie dans l'article que nous avons cité (note n° 3). Le surplus de celles qui ont servi à ce travail est aux archives nationales et aux archives du département du Rhône.

nisent la direction absolue d'une académie centrale; elle est vivement répudiée par les derniers.

Toutes ces vues sont marquées, les unes comme les autres, du sceau de l'égoïsme qui ne se rend compte de rien et ne voit pas au delà du cercle restreint des intérêts immédiats ou du goût personnel. L'enseignement des beaux-arts doit se constituer, au contraire, suivant les besoins généraux et la nature des écoles. L'abbé Lacroix l'avait compris : il voulait que son école naissante répondît à la fois à l'art et à l'industrie.

Cependant les années se passaient, et les besoins se manifestaient encore plus; d'un côté, il voyait avec une redoutable anxiété les manufactures lyonnaises, livrées à un seul genre de décoration par la fleur, tomber dans une dangereuse uniformité; et, de l'autre, personne ne voulait plus sacrifier gratuitement ses soins aux jeunes élèves.

Il avait consulté le ministre du commerce, et celui-ci ne s'était décidé à rien; il ne voulait pas en revenir à l'Académie royale qui imposerait le règlement et les obligations de 1676 par lesquels les officiers de cette Académie restaient les maîtres absolus de l'enseignement.

L'abbé Lacroix a consigné lui-même, dans une lettre qui nous est restée, le récit de ses derniers efforts [1] :

« De Lyon, le 16 décembre 1756.

« Monsieur (le marquis de Marigny), j'eus l'honneur de vous écrire il y a trois ou quatre ans, au sujet d'une Académie de dessin dont je suivois alors l'établissement dans cette ville; mes soins à cet égard ont eu peu de succès, et le zèle que je marquois pour la perfection de cette partie des Arts a rencontré bien plus d'obstacles que de secours. Je ne m'en suis pas rebuté, et présumant qu'il seroit peut-être plus facile un jour de décider le ministère à soutenir en forme d'école ce qui n'en seroit pendant quelque temps qu'un essay, j'ai engagé, Monsieur, un petit nombre de citoyens amateurs à subvenir aux frais du modèle,

[1] Archives nationales O'1923. Donné par Louis Courajod : *l'École royale des élèves protégés*, p. LX et LXI.

de l'appartement et de ce qu'entraîne après soy ce genre de travail. M. l'intendant (Bertin) a désiré s'associer à nous. MM. Frontier et Nonotte, de l'Académie royale de peinture, nous ont généreusement offert leurs soins pour placer ce modèle, et je me suis chargé de solliciter pour eux votre agrément. Nos succès mériteront peut-être de l'obtenir un jour, suivant les règles prescrites, et lorsqu'il nous sera permis d'établir sur des fonds solides une école qui n'a pour le présent qu'un secours préliminaire et l'envie de réussir sous vos auspices..... »

On le constate cette fois : il fallait encore l'agrément du contrôleur des bâtiments pour que Frontier et Nonotte, membres de l'Académie, pussent professer à Lyon.

L'École était fondée néanmoins par des sacrifices de douze généreux citoyens [1]. Le statuaire Perrache, Villione, adjoint, et Faure, professeur de géométrie, s'étaient joints à Frontier et à Nonotte pour former le corps enseignant; mais rien n'assurait l'existence sérieuse de ce premier établissement, qui coûtait déjà quatre mille livres par an pour les professeurs et pour le matériel.

Les limites de cette lecture ne nous permettent pas d'exposer les démarches et les luttes qu'eurent à soutenir les amateurs pour obtenir peu à peu une subvention qui s'élevait déjà à trois mille livres en 1760.

Un arrêt du conseil d'État, du 11 août 1780, donna enfin la vie à cet établissement sous le nom d'*école gratuite de dessin,* avec une dotation de cinq mille livres à prendre chaque année sur la caisse du receveur des parties casuelles.

Une des propositions qui faillit faire sombrer la nouvelle école avant cette consécration, et que nous ne pouvons négliger, fut celle que présenta en 1765 le dessinateur Philippe de la Salle, laquelle, se rattachant à l'ancienne idée d'Oudry, demandait la formation de l'école de dessin pour la fabrique des étoffes de soie et l'enseignement de la peinture des toiles peintes.

Philippe de la Salle, homme d'un talent et d'un mérite excep-

[1] L'intendant Bertin; Flachat et Saint-Bonnet, prévôt des marchands; l'abbé Lacroix, obéancier de Saint-Just; Mogniat, trésorier de France; Genève l'aîné; Soubry, trésorier de France; Monlong l'aîné; Gras, trésorier de France; Flachon; de la Cour l'aîné; de la Tourette, conseiller en la cour des monnaies, et Ménard.

tionnels (né à Seyssel, le 23 septembre 1723), avait reçu les premières leçons de dessin de Daniel Sarrabat, peintre de Lyon, et fut ensuite élève de Boucher.

Il était en route pour Rome, lorsqu'un négociant de Lyon, remarquant son aptitude particulière à la décoration et aux inventions industrielles, l'associa à son commerce et lui donna sa fille en mariage.

La Salle ne tarda pas à se rendre célèbre pour l'exécution des tissus brochés, et inventa aussi un nouveau procédé pour peindre les étoffes.

Le cordon de Saint-Michel et une pension de douze cents livres par an lui furent accordés pour récompense. Mais il arriva à la Salle ce qui survient à tous les inventeurs comme à tous les hommes plus soucieux de l'intérêt public que de leurs affaires particulières : il se ruina. Ses amis pensèrent alors utiliser ses talents pour l'enseignement de son art de telle façon qu'en lui accordant des honoraires pour ce travail, on eût en même temps un motif pour lui donner une indemnité qui satisferait peu à peu ses créanciers.

Peu disposé, par un amour-propre facile à comprendre, à ouvrir une école à Lyon, la Salle proposa de la former aux portes de Paris. Ce projet fut alors combattu surtout par ses protecteurs, auxquels se joignirent les membres du conseil d'administration de l'école de dessin naissante. Ces derniers avaient vite compris que la pension et la subvention accordées à l'école de la Salle (lequel réclamait six mille cinq cents livres) enlèveraient désormais à la leur tout espoir d'en obtenir une de plus.

La Salle, voyant que son établissement près de Paris nuisait à la réussite de l'affaire, consentit à son installation à Lyon, mais éleva la prétention de voir assurer d'une manière positive sa pension et la subvention pour le cas où les ressources sur lesquelles on devait les payer viendraient à tarir.

L'élévation de la somme (qu'on avait pourtant abaissée à cinq mille livres), la difficulté de se la procurer, soit par une allocation de la ville, soit par une assignation royale, soit par le bureau des colléges de Lyon, toutes ces circonstances, plus encore que le plan proposé par la Salle, firent renoncer à l'institution.

Nous ne savons comment expliquer pourquoi il ne fut pas entre-

pris de joindre purement et simplement l'enseignement de la Salle à celui de l'école de dessin. Ces deux genres se seraient complétés l'un par l'autre, et les frais de local simplifiés. Cette jonction s'indiquait si bien que les administrateurs de l'école l'avaient proposée dès le début, et qu'ils possédaient déjà un professeur de fleurs et d'ornement. De plus, la Salle n'entendait point commencer les élèves : dans son plan, il en prenait un nombre restreint, soit dans l'école académique, soit parmi les plus intelligents dans la fabrique; il leur faisait étudier la fleur naturelle, la mise en carte, puis la composition des étoffes. Enfin il se chargeait de vingt-quatre filles prises, soit dans l'hospice de l'Aumône générale, soit au sein de familles honnêtes et malheureuses, et il leur aurait enseigné à peindre les étoffes de soie unies, mélangées et moirées, et cela pendant six ans.

L'enseignement professionnel, à peine encore compris dans la période actuelle, existait donc déjà dans ces esprits distingués du dix-huitième siècle, dont nous venons de constater les vues et les projets.

Cette esquisse rapide d'essais et de contradictions, de luttes et de succès doit s'arrêter ici ; elle n'est qu'une analyse, très-écourtée, d'un travail qui pourrait former plusieurs volumes [1]. Avoir signalé à la reconnaissance publique les noms de ces hommes éminents qui ont assuré la gloire et la fortune de leur patrie par la culture des arts, voilà le but que nous nous sommes proposé aujourd'hui dans cette lecture.

Lyon, le 20 mars 1878.

L. Charret,

Architecte, professeur à l'École des Beaux-Arts, président de la Société littéraire, historique et archéologique de Lyon, membre titulaire de la Société académique d'architecture, de la Société nationale d'éducation, de la Société de topographie historique de Lyon et de la Société florimontane d'Annecy.

[1] Nous possédons tous les éléments de ce travail, ayant copié ou fait copier tous les documents, lettres, avis, mémoires, discours, procès-verbaux, affiches, articles de journaux, etc., etc., depuis 1676 jusqu'à nos jours, relatifs à l'histoire des écoles et établissements de beaux-arts à Lyon.

XVI

L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE BORDEAUX.

ÉCOLE ACADÉMIQUE. — ÉCOLE GRATUITE DE DESSIN ET DE PEINTURE.

Les écoles où l'on enseignait les arts du dessin n'existaient pas dans les villes de province avant le règne de Louis XIV. Chaque corporation, chaque corps d'état, donnait lui-même à ses apprentis, à ses aspirants, à ses compagnons, les notions artistiques indispensables pour appliquer les arts à l'industrie; nulle école n'enseignait alors les principes de l'art proprement dit, ne formait spécialement des artistes.

Je ne veux pas rechercher si ce fut un bien ou un mal, que la centralisation qui succéda à cet état de choses, créant bientôt une sorte d'aristocratie dans l'art, que le talent ne sanctionna pas toujours : les artistes, sorte de patriciens, d'un côté; les ouvriers, la plèbe, de l'autre. Mais on doit reconnaître sans hésiter que l'unité de style qui caractérise si bien le long règne de Louis XIV est due surtout à cette ferme direction qui rayonnait de Paris sur la province sous l'impulsion des Lebrun, des Mignard, des Girardon.

Ce sont les exigences insensées de l'intolérante Académie de Saint-Luc, qui n'était autre que la corporation des maîtres peintres de Paris, qui provoquèrent la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Charles Lebrun, qui arrivait d'Italie, se mit à la tête des artistes, et bientôt l'Académie fut fondée. Mazarin, nommé protecteur en 1654, obtint pour elle des priviléges nombreux, et Colbert, qui avait succédé à Mazarin, fit fonder par le roi, en 1665, l'École de France à Rome, pépinière d'où sortent encore aujourd'hui nos meilleurs artistes; quelques années après, il faisait signer à Louis XIV une ordonnance qui autorisait dans les provinces la création d'écoles académiques de peinture et de sculpture. Ces écoles, dont Colbert était déclaré chef et protecteur, devaient être

conduites et administrées par les officiers de l'Académie royale, et Lebrun fut chargé d'en rédiger les statuts.

Un certain nombre de villes durent profiter des bonnes dispositions de l'Académie de Paris pour les artistes de province; mais je suis porté à croire que cette organisation gigantesque n'a pas été généralisée. Si elle eût rayonné dans tout le royaume, comme ses fondateurs l'avaient pensé; si toutes les forces artistiques de la France avaient pu être réunies à Paris en un seul faisceau, une heureuse influence sur l'avenir des arts eût été le résultat de cette conception digne de Lebrun et de Colbert.

Et en effet, n'est-ce pas le manque d'unité dans l'enseignement des arts du dessin; n'est-ce pas l'absence de règles dans les jugements portés sur les œuvres de la peinture et de la statuaire, qui, le plus souvent, faussent le goût et le jugement artistique dans les masses, depuis l'artiste jusqu'à l'ouvrier?

Qu'était-ce donc sous le règne de Louis XIV, lorsqu'il n'y avait ni chemins de fer, ni télégraphes; lorsque l'instruction même élémentaire était si rare, lorsqu'il n'y avait ni expositions, ni journaux? Aussi peut-on regretter que l'enseignement des arts du dessin, rayonnant d'un même point, tel que Lebrun et Colbert l'avaient conçu, n'ait pas pu s'organiser en France, et déposer dans le cœur de chacun de nos jeunes artistes les mêmes idées sur le beau, sur le vrai, que l'on a toujours enseignées dans les écoles de Paris.

Lebrun et Colbert avaient peut-être rêvé la plus belle organisation des études d'art en France; leur création était une sorte d'Université des Beaux-Arts; et aurait-ce été une mauvaise innovation? Qu'est donc notre enseignement universitaire? Est-ce que le maître d'école ne porte pas dans les communes les plus ignorées, et les mêmes principes, et les mêmes méthodes, qui sont préconisés dans les colléges des villes de province, qui sont enseignés dans les lycées de la capitale? Et pourquoi, si cette organisation est bonne pour les sciences et pour les lettres, serait-elle mortelle pour les arts? Pourquoi nos jeunes artistes ne peuvent-ils pas gagner leur diplôme de *bachelier ès arts,* au lieu de végéter, de s'user en poursuivant, sans guides, sans appui, la rude carrière artistique?

Je sais que de sérieuses objections peuvent être opposées à la théorie que j'expose; je n'insiste pas; mais il me semble qu'il y aurait moins d'artistes aux longs cheveux, dont le regard orgueilleusement perdu dans le vague ne s'est pas assez souvent abaissé sur les objets terrestres; je crois qu'il y aurait moins de ces mécontents, de ces incompris, si leurs premiers pas avaient été sagement conduits, s'ils avaient fait de solides études élémentaires, et si, surtout, on leur avait appris que l'art n'est pas tout sentiment, tout rêve, mais qu'il faut y joindre l'étude, c'est-à-dire le rude travail et l'austère abnégation. Le génie s'impose; mais le mérite, mais le talent ont besoin de guides sûrs et dévoués avant de se produire au grand jour.

Pardonnez-moi, messieurs, cette digression, qui ne s'écarte pas trop de notre sujet, puisqu'il s'agit de la fondation des écoles académiques de peinture et de sculpture, et revenons à la fondation de celle de Bordeaux.

On croirait qu'après l'approbation donnée aux statuts et règlements des écoles académiques, un grand nombre de ces écoles dût se former en France. Il n'en est rien; car, d'après M. J. Delpit, ni Lyon, ni Marseille, ni Toulouse, ni Rouen, n'auraient profité de cette sage mesure. Selon lui, Bordeaux serait la seule ville de province[1] qui, grâce à de vaillants artistes, aurait réussi à être dotée d'une de ces écoles qui auraient dû être destinées à avoir la plus grande influence sur le progrès des arts.

Existait-il déjà une école de dessin à Bordeaux? portait-elle même le nom d'Académie de peinture et de sculpture, lorsque Louis XIV « *octroya les lettres patentes de novembre* 1676 *pour l'establissement des Académies de peinture et de sculpture dans les principales villes du royaume* » ? J'en doute fort, quoi qu'en ait écrit M. Lacour fils, ancien professeur de l'École[2]; je préfère admettre avec M. J. Delpit que la fondation de l'École date de celle de l'Académie de Bordeaux ou plutôt de l'École académique de Bordeaux.

[1] Fragments de l'*Histoire des arts* à Bordeaux. Actes de l'Académie de Bordeaux.

[2] *Musée d'Aquitaine.* T. III.

Quoi qu'il en soit, le 24 juillet 1688 et le 21 janvier 1689, M. le Blond de la Tour, peintre ordinaire du roi, était en instance auprès de M. de Louvois et de Lebrun, à l'effet d'obtenir la création à Bordeaux de l'une de ces écoles académiques, autorisées par l'ordonnance royale de novembre 1676. Les archives de l'École de dessin conservent encore deux lettres que Guérin, secrétaire de l'Académie de Paris, adressait à son confrère de Bordeaux, M. le Blond de la Tour ; et l'on peut juger par ces deux documents des entraves et des ennuis qui furent suscités aux artistes bordelais par de mesquines jalousies. Enfin, le 3 juin 1690, M. le Blond de la Tour recevait les lettres patentes de l'Académie royale de Paris portant établissement de l'École académique de Bordeaux, signées : Mignard, directeur; Girardon, Desjardins, de Sève, Coypel, recteurs, etc., etc.

Mignard, qu'on a dit si jaloux, avait succédé à Lebrun; oubliant alors qu'il avait été directeur de cette Académie de Saint-Luc, si hostile aux écoles et aux académies de peinture, il mit le plus grand zèle à satisfaire la demande des artistes bordelais, et c'est peu de temps après son installation qu'ils reçurent les lettres patentes si impatiemment attendues.

On peut voir le texte exact de ce document conservé dans les archives de l'École de dessin de Bordeaux. (Pièces justificatives, I.)

Un an après, par les soins de MM. le Blond de la Tour et Larraidy, un nombre suffisant de professeurs fut réuni, un local fut trouvé, et, le 29 avril 1691, l'Académie royale de peinture et de sculpture de Bordeaux fut constituée.

Mgr Louis d'Anglure de Bourlemont, archevêque de Bordeaux, avait été choisi par les nouveaux académiciens comme vice-protecteur de l'École académique, et ce fut là un choix des plus heureux.

L'archevêque de Bordeaux était non-seulement un homme éclairé, mais un ami des arts, et ce fut dans son palais archiépiscopal même que les premières réunions académiques eurent lieu. (Voir le texte du procès-verbal de la première réunion, Pièces justificatives, II.)

Le 13 août 1691, une délibération des jurats de Bordeaux autorisa les professeurs de l'École académique à établir cette école

dans l'une des salles du collége de Guyenne, à condition d'y faire à leurs frais les ouvertures et les fermetures nécessaires. (Voir Pièces justificatives, III.)

Les artistes bordelais, ainsi encouragés par les magistrats municipaux, se présentèrent en jurade, le 12 décembre de la même année, et prièrent les jurats de vouloir bien leur faire l'honneur d'assister le dimanche suivant à une messe solennelle qui devait être célébrée pour l'inauguration de l'Académie.

Les jurats acceptèrent, et le dimanche 16 décembre 1691, au bruit du canon et au son des cloches, le cortége sortit de l'hôtel de ville et se rendit à la chapelle du collége de Guyenne.

Les jurats étaient revêtus de leurs robes rouges; le chevalier du guet et ses archers les précédaient, ainsi que les hérauts, massiers, trompettes, huissiers, etc. Le procureur-syndic et le clerc de la ville fermaient le cortége. Enfin le gouverneur de la Guyenne et l'archevêque de Bordeaux tinrent à honneur d'assister à la cérémonie, qui fut célébrée avec une grande pompe. (Voir extrait du Registre de la Jurade, Pièces justificatives, IV.)

L'École fut ouverte le lendemain, 17 décembre. On inscrivit sur la porte : *Académie de peinture et de sculpture*, et les études furent immédiatement commencées.

Le 26 janvier 1692, deux membres nouveaux se présentèrent à l'Académie et furent agréés : M. le Blond de la Tour, fils du fondateur de l'École, et Lemoyne, sculpteur. Le premier dut faire, comme morceau de réception, un Christ en croix avec la Madeleine à ses pieds, sur une toile de un mètre de hauteur ; Lemoyne fit un portrait du roi de grandeur naturelle et en bois de noyer. Je ferai remarquer, à cette occasion, que la sculpture en bois était alors autrement considérée qu'aujourd'hui. Girardon, Puget et, comme nous le voyons, Lemoyne, la plupart des artistes enfin, savaient non-seulement travailler le marbre, mais ils modelaient la cire et taillaient le bois, matière aujourd'hui trop délaissée par les sculpteurs.

L'École était installée; elle fonctionnait régulièrement et commençait déjà un recueil d'objets d'art qui serait devenu un précieux Musée, si les tracasseries des agents du fisc n'étaient venues mettre son existence en péril.

Je ne citerai pas ici les lettres conservées aux archives de l'École de dessin et de peinture de Bordeaux, qui rappellent toutes les attaques dont l'Académie de peinture et de sculpture, sa mère, fut en butte de la part des traitants, depuis l'année 1692. Il suffit de savoir qu'après s'être adressée à l'intendant de la province et aux jurats, l'Académie de Bordeaux réclama, dans sa détresse, l'assistance de l'Académie royale de Paris. M. Guérin, secrétaire de celle-ci, toujours aussi dévoué aux artistes bordelais, pria M. de Labourdonnaye de suspendre sa décision jusqu'au retour du roi, alors à Fontainebleau, dont l'intention formelle, dit-il, est d'élever en France les arts de la peinture et de la sculpture à la plus haute perfection possible. Guérin fit signer cette lettre par Coysevox, Girardon et Coypel; mais elle resta sans résultat encore. Ce ne fut que le 12 janvier 1706 qu'un arrêt du conseil d'État, rendu à la requête de l'Académie de Paris, sur le rapport du sieur Fleuriau d'Armenonville, et dont l'expédition est contre-signée Leseurre, déchargea les membres de l'École académique de Bordeaux, et tous ceux des écoles que l'Académie avait établies dans d'autres villes (ce qui prouve que Bordeaux n'était pas seul à posséder une école académique), de leur contribution à la taxe spéciale, dont ils demandaient à être exempts.

M. Larraidy, qualifié *peintre ordinaire du Roy en son Académie royale de peinture et de sculpture de Bordeaux,* avait succédé à M. le Blond de la Tour; il professait encore en 1709, mais alors ne laissa plus de traces de son existence jusqu'en 1744.

C'est en 1744 que les magistrats de Bordeaux réorganisèrent l'École, et en 1752 que les jurats fondèrent trois prix : une médaille d'or et deux médailles d'argent.

Vers 1706, lorsque Larraidy professait à l'Académie, les études ne devaient pas comprendre seulement les travaux artistiques, mais encore les mathématiques; car dans une lettre qu'il écrivait à Mansart, le 21 avril 1705, il lui rappelait que trois ingénieurs sortis de l'École étaient alors au service du roi.

Vers 1752, la peinture, la sculpture et l'architecture étaient enseignées ainsi que la perspective et l'anatomie; mais, à côté de l'enseignement artistique, il existait un enseignement particulier,

qui, d'après M. Lacour fils, avait une grande importance : c'étaient les cours de pilotage que les jeunes marins étaient obligés de suivre pour être admis à naviguer.

Peu de renseignements existent sur l'ancienne École : on sait seulement que MM. Basemont, puis Lacour père et Leupold furent les derniers professeurs jusqu'à la Révolution.

L'École disparut encore au milieu de la tourmente; mais un homme de mérite veillait sur l'enseignement de l'art à Bordeaux, et l'on ne saurait jamais trop rappeler son nom : Lacour père, artiste distingué autant que professeur dévoué, ouvrit son atelier aux jeunes amis des arts; il prodigua les conseils et les encouragements, et ce fut lui qui forma les artistes bordelais dont tout le pays entier s'honore : Alaux, Taillasson, etc., etc., etc.

C'est au dévouement de Lacour, c'est à son abnégation, à son amour des arts et du pays natal; c'est à sa volonté ferme d'aider les jeunes, de former des artistes, que l'on doit la reconstitution de l'École actuelle. Lacour père, professeur par excellence, rouvrit les salles de l'Académie, et, non content de donner gratuitement l'enseignement qu'il savait si bien faire chérir à ses élèves, il fournit lui-même les fonds nécessaires à l'installation et à l'entretien de l'École, jusqu'à ce qu'enfin les Écoles centrales fussent fondées.

Les Écoles centrales ayant été supprimées et remplacées par les lycées, M. Lacour père insista auprès du conseil du département pour que l'École de dessin devînt publique et gratuite, car elle était destinée à rendre de grands services dans une ville aussi importante que Bordeaux, et c'est à force de persévérance et de volonté qu'il obtint l'établissement de l'École actuelle, dont il fut nommé directeur et dont il peut à plus d'un titre être considéré comme le véritable fondateur.

Ch. Braquehaye,

Professeur dirigeant l'École gratuite de dessin et de peinture de Bordeaux.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

« L'Académie royalle de peinture et de sculpture establie par lettres « patentes du Roy, vérifiées en Parlement, presentement sous la protection « de monsigneur le marquis de Louvois et Courtenveaux, conseiller du « Roy en tous ses conseils, ministre et secrestaire d'Estat, commandeur et « chevalier des Ordres de Sa Majesté, surintendant et ordonnateur général « des bastiments, arts et manufactures de France,

« A tous ceux qui ces présentes verront, salut. La Compagnie s'estant fait « représenter les lettres à elle ci-devant escrites par plusieurs peintres et « sculpteurs de Bourdeaux qui proposent de faire un establissement Acade- « mique dans leur ville, au desir et conformement aux lettres patentes du « Roy, portant l'establissement des Académies de peinture et de sculpture « dans les principales villes du Royaume, et règlement dressé à ce sujet, « du mois de novembre 1676, registrez au Parlement le 22 décembre en « suivant, après avoir examiné les délibérations particulières et résultats sur « ce projet dudit establissement, et voulant de sa part contribuer au zèle « que lesdits peintres et sculpteurs font paroistre de se perfectionner dans « leur art autant qu'il leur sera possible, a résolu et arresté, sous le bon « plaisir de monseigneur de Louvois, son protecteur, de consentir à l'éta- « blissement demandé par lesdits peintres et sculpteurs de Bourdeaux, à la « charge d'observer les règlements contenus esdites lettres patentes, et de « se conformer autant que faire se pourra, à la discipline qui s'observe « dans cette Académie royalle; à l'effet de quoy elle a ordonné qu'il lui « serait envoyé une expédition en parchemin du présent résultat, signé de « M. le directeur, de MM. les officiers en exercice, de MM. les recteurs et « adjoints recteurs, et des deux plus anciens professeurs, scellez de son « sceau et contre-signez par son secrétaire, et copie collationnée des lettres « patentes et règlements, qui pourront servir à leur établissement et à la « régie de leur compagnie. »

A Paris, le troisième juin mil six cent quatre-vingt-dix.

Signé : Mignard, Girardon, Desjardin, de Sève, Coypel, recteurs; Coysevox, Paillet, adjoints recteurs; Regnauldin, Blanchard, Houasse, Jouvenet, professeurs; Boulogne le jeune, P. Sève, N. de Plate-Montagne, J. B. Leclerc, Edelinck.

Et au dos sur le pli : *Visa :* Mignard.

Par l'Académie : Guérin.

(*Archives de l'École gratuite de dessin et de peinture.*)

II

« Aujourd'hui vingt-neufviesme d'avril, mil six cent quatre-vingt-onze, « nous soussignez composant l'Académie royale de peinture et de sculpture « établie à Bordeaux, estant assembiés dans le palais archiépiscopal confor- « mément à la délibération précédente, en présence de monseigneur l'Arche- « vêque de Bordeaux, notre vice protecteur, avons procédé à la nomination « et l'élection des professeurs et adjoints de laditte Académie et commencé « par nommer M. Le Blond de la Tour, pour premier professeur, en consi- « dération de son méritte et de ce qu'il a l'avantage d'estre du nombre de « ceux qui composent l'illustre compagnie de l'Académie Royale de Paris, « laquelle nomination a esté unanimement faite, ensuitte avons procédé à la « nomination des autres comme s'ensuit; le tout à la pluralité des voix.

Professeurs.

MM. Le Blond de la Tour, peintre.
Du Bois, sculpteur.
Fournier aisné, peintre.
Gaullier, sculpteur.
Larraidy, peintre.
Berquin aisné, sculpteur.
Bentus, peintre.
Thibault, sculpteur.
Du Clairc aisné, peintre.
Berquin le jeune, sculpteur.
Tirman, peintre.
Dorimon, sculpteur.

Adjoints à professeur.

MM. Fournié le jeune,
Du Clairc le jeune.
Constantin.

« Desquelles élections cy-dessus avons dressé le present procèz-verbal, « pour servir et valoir en temps et lieu, et à mondit Seigneur l'Archevêque « déclaré approuver lesdites élections. »

Signé : Louis, archevêque de Bordeaux; Le Blond de la Tour, Du Bois, Fournier, Larraidy, Gaullier, Bontus, Pierre Berquin, Jean Berquin, Duclairq, Tirman, Fournier, Duclercq.

(*Archives de l'École gratuite de dessin et de peinture.*)

III

Du 13 août 1691.

« Les maire, jurats, gouverneurs de Bordeaux, juges criminels et de « police, ayant esgard à la request des sieurs Leblond de la Tour, Fournier, « Larraidy, Dubois et Berquin et autres peintres et sculpteurs, leur per- « mettent, conformément aux patentes de Sa Majesté, du mois de novem- « bre 1676, et règlement fait en conséquence et l'approbation de l'Aca- « démie Royalle de peinture et sculpture du 3 novembre 1690, d'establir « en la présente ville une Escole de peinture et sculpture : à ces fins, leur « ont concédé une salle dans le collége de Guyenne pour faire leurs exercices, « à la charge de faire toutes les fermetures nécessaires pour empescher l'inter- « ruption qui pourrait survenir, tant par les escoliers que principal et régent, et « qu'ils feront une ouverture à la grande rue, de sept pieds de hauteur et « quatre de largeur, et que les degrés qui y faudra faire seront en tout « enfoncés dans la muraille que faire ce pourra; en oultre, les fenestres du « costé du parterre seront fermées jusques au second grilhat, et que lesdits « peintres et sculpteurs pourront faire ouvrir, si bon leur semble, les deux « fenestres qui sont sur la rue, comme aussi de mestre une inscription sur « la porte, en ces termes : *Académie de peinture et sculpture*. Et pareille- « ment que, au cas que lesdits sieurs maire et jurats eussent besoing de ladite « salle, lesdits peintres et sculpteurs seront obligés de la quitter, et pour- « ront emporter toutes les peintures, sculptures et autres effets, pourvu « qu'elles ne soient attachées à la muraille, et à la charge de remettre toutes « les choses en premier estat. »

Borie, Carpentey, Daste, Eyraud, Lavaud, *jurats*.

(*Extrait des registres de la Jurade de* 1691; 5e 113.)

IV

Dimanche, 16 décembre 1691.

« MM. Les jurats estant assemblés dans l'Hostel de Ville, en exécution de « la délibération du 12 du courant, sont partis dudit Hostel revestus de « leurs robes rouges, précédés du chevalier du guet et de ses archers, du « héraut massié, trompettes et huissiers, et autres officiers accoutumés pour « se rendre dans la chapelle du collége de Guyenne, et assister à l'ouver- « ture de l'Académie de peinture et sculpture, comme estant patrons dudit « Collége et ayant donné la permission; là, où estant arrivés, ils auraient « esté placés au haut du balustre, du costé de l'Évangille, et monseigneur « le marquis de Sourdis, commandeur dans la province, s'y estant rendu,

« a esté placé au milieu du parterre; et Monseigneur l'Archevesque ayant « esté prié d'y assister par ceux de ladite Académie, aurait esté placé sur « le marchepied de l'autel, du costé de l'Épitre, en camail et rochet; où il « se fit un discours contenant le panégyrique du Roy, prononcé par l'abbé « Barré; et du costé des fenestres, il y avait le portrait du Roy sous un dais « élevé sur un trône et vis-à-vis de la chaire où l'on a accoutumé de pres- « cher, et la céromonie finie, lesdits seigneurs, jurats, procureur, syndiq « et clerc de ville, se retirèrent audit Hostel, au mesme rang et ordre que « dessus pour quitter leurs robes. »

Le 16 décembre 1691, la jurade était composée de : MM. d'Estrade, *maire;* d'Aste, Eyraud, Borie de Poumarède, Leydet, Jentille de Moras, *jurats;* de Jean, *procureur-syndic;* du Bosc, *élève de ville.*

XVII

UNE PAGE DE PEINTURE DU XVe SIÈCLE

DANS UNE ÉGLISE RURALE DU PÉRIGORD.

Colligite fragmenta ne pereant.

MESSIEURS,

La page de peinture que je vous signale était écrite dans une église rurale du Périgord. J'ai dû en fournir l'analyse à la dernière heure; et malgré les lacunes que vous aurez occasion de constater, je la donne sans crainte, soutenu par votre sympathique bienveillance de l'an dernier, et par l'intérêt qui s'attache au sujet principal, aussi rare, je crois, sur les murs, qu'abondant sur le bois des retables d'autel et les verrières de nos églises.

C'est au nord-ouest de l'arrondissement de Ribérac (Dordogne) que se trouve l'église paroissiale de Cumont, bâtie sous le vocable de Saint-Pierre-ès-Liens, et possédant dans son voisinage une commanderie, dont la chapelle était dédiée à saint Antoine.

Après avoir présenté à l'extérieur un portail à sept voussures, décoré des plus belles moulures de la seconde période romane, cette église offre au dedans, à l'intertransept, une coupole de dimensions assez restreintes, mais entièrement parsemée, dans le bas, de fleurs de lis, dans le haut, de croix de Malte, le tout, à

moitié effacé, peint à l'ocre rouge, sans enduit préalable posé sur le mur. A droite et à gauche de l'unique nef, s'élèvent deux chapelles, dont l'une bâtie postérieurement à la construction principale. C'est dans cette dernière, celle de droite, dédié à la Sainte Vierge, que se trouvent les peintures murales en question.

Il y a quelques mois à peine, à la suite d'importants travaux, les ouvriers mettaient à découvert différents sujets depuis trop longtemps cachés sous un ignoble badigeon. — Hélas! comme cette île de la Méditerranée presque aussitôt submergée qu'apparue, après avoir un moment remonté à la surface, ils se sont abîmés pour jamais sans doute sous les flots du plâtre, offrant ça et là quelques débris qui surnagent, tristes épaves du naufrage. Nous les avions entrevus; nous espérions les revoir et en jouir encore : c'est ce qui justifie notre profond regret. Ne vous y trompez pas, messieurs, c'est donc sur des peintures murales, à la détrempe, mutilées, à demi effacées et perdues par les injures du temps et des hommes, qu'en toute confiance, avec mon seul titre d'ami des arts, j'attarde un moment vos pas. L'artiste, dans sa poursuite de l'idéal, du beau, défini à si juste titre la splendeur du bien, ne doit-il pas considérer avec respect les vestiges du passé, pour y trouver les empreintes et comme les linéaments premiers de ses conceptions les plus nobles et les plus suaves?

Avant de signaler le sujet principal, faisons connaître les cinq sujets secondaires.

Auprès de la porte d'entrée de la chapelle, se tient debout le hideux squelette de la Mort; sur ses épaules repose la faux traditionnelle; sa main gauche supporte un crâne, et le bras droit vient de déposer à terre un panier rustique où les ossements et les crânes abondent. La haute stature du squelette, les lignes fortement accusées, d'un noir foncé; le ton jaune qui règne, la vivacité des détails, tout ici dénote moins une œuvre d'art qu'une prédication populaire pour les yeux, conforme à la pensée et au faire des quatorzième et quinzième siècles. De cette peinture, il ne reste plus rien; ensevelie sous le plâtre, la Mort dort son long sommeil.

Plus loin, en s'avançant vers l'autel, le même mur est occupé

par un second sujet également digne de remarque : on y voit encore une tête expressive, d'assez bon dessin, quoique déprimée, au front chauve, aux tempes ombragées par des cheveux rares et ondulés : le collet de la tunique s'aperçoit, replié ; et les épaules du personnage sont protégées, croyons-nous, par le chaperon du bourgeois ou par le capuce du religieux.

Avant de disparaître, un phylactère déroulait au-dessus sa légende explicative ; la pose, l'expression, l'orientation de la figure semblent désigner une scène historique, où le personnage portraité remplissait le rôle que devaient peut-être servir à déterminer et la banderole et le sujet du mur opposé, dont nous parlerons bientôt. La palette du peintre n'était pas surchargée ; seuls les tons rouges, gris et bleus apparaissent, et néanmoins quel charme en ce qui reste visible ! quel regret de ce qui ne se voit plus !

Le mur auquel se trouve adossé l'autel, et qui forme le fond de la chapelle, avait aussi reçu sa décoration picturale. Deux groupes situés, l'un à gauche, l'autre à droite de l'autel primitif, redisaient la dévotion à Marie des populations croyantes, mais non toujours crédules, du moyen âge ; ils ont aussi disparu ; peintures laborieuses à déchiffrer, néanmoins bien dignes d'être conservées, si j'en juge par l'impression produite sur moi, au premier aspect, mais qui, je l'avoue, n'est point partagée par un amateur distingué, quoique je sois heureux de la voir acceptée par un second, praticien à l'égal du premier.

Dans la scène que j'intitule *Marie mère des hommes*, la Sainte Vierge est assise, tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu, qu'elle présente aux personnages prosternés à ses pieds. Ici, rien de distinct ; à peine si les lignes permettent d'en saisir le plan, et d'y supposer l'Adoration des mages ou un motif analogue.

Dans la scène que je pourrais dénommer *Marie reine des anges*, nous sommes un peu mieux partagés ; la conception et l'ordonnance générale du sujet, les heureuses dispositions des groupes, la richesse plus grande du coloris mis en œuvre par le pinceau de l'artiste, je ne crains pas de le dire, le naturel des poses, tout concourt à captiver l'attention. On contemple avec bonheur Marie, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, assise sur

un trône à plusieurs degrés; la main à demi perdue d'un personnage dont il n'a pas été possible de distinguer les traits, dans l'état de détérioration de la fresque, va déposer sur son front le royal diadème, aux applaudissements des groupes inférieurs disposés à droite et à gauche du trône largement découvert.

Montalembert a écrit sur la fresque inconnue, presque effacée aujourd'hui, de l'église du Saint-Suaire de Cadouin, en Périgord : « Mes yeux surpris crurent avoir retrouvé une page échappée au pinceau délicat des maîtres de l'Ombrie. » Pardonnez-moi, messieurs, de le répéter, et moi aussi, un instant, j'ai retrouvé comme la miniature du couronnement que notre Fra Angelico, du Louvre, a peint avec sa foi, son talent et son cœur ; rêve d'une ombre, dirai-je avec Pindare; le plâtre a tout recouvert; c'était une bonne vieille peinture, mais sans doute, avec tant d'autres choses, un peu trop lourde à supporter. . . . . par le mur. *Periere etiam ruinæ.*

Je passe au cinquième sujet. — Nous sommes en présence d'un thème sans analogie avec ce qui précède, à moins d'y trouver le pendant de l'œuvre du mur opposé, œuvre que j'ai qualifiée d'historique.

Mes conjectures reposent sur la mise en scène, sur l'attitude des figures pleines de vie et de mouvement, et sur un blason découvert. Quel est ce personnage qui nous apparaît en dehors des tentures de l'une des deux fenêtres ouvertes dans cette portion du mur? Est-ce un cardinal, avec le long manteau rouge dont il est revêtu des épaules jusqu'aux pieds? Mais il lui manque le chapeau, et son visage est à moitié encadré par les plis supérieurs du manteau qui semble se rouler en turban autour de la tête. Serait-ce un croisé, debout, mais pieux et recueilli, rendant grâces à Dieu, au retour de la Palestine? Il n'a point cependant l'escarcelle et le bourdon du pèlerin.

Pourquoi ces évêques et cette foule nombreuse qui les suit? Les visages se pressent, tournés vers le spectateur, ou plutôt vers le personnage peint sur le mur en face, et dont une légende déroulée nimbait la tête déjà décrite. Les évêques sont revêtus de la chape et portent la crosse et la mitre assez courte du quinzième siècle; ils s'avançent à la suite du chevalier pèlerin ;

on dirait une théorie antique, sortant du temple après l'oblation du sacrifice. Quel est, à droite et au bas des figurants, cet écusson mutilé dont la description suivante nous a été fournie par un amateur compétent :

« Écartelé, au premier d'azur, au chef losangé d'or, au deuxième (*effacé*), au troisième d'azur, à trois losanges d'or, posés en pal ; au quatrième de gueules (*un peu effacé*), mais sur lequel on distingue un cheval effaré d'argent. »

A qui appartenaient ces armoiries ? Pourquoi leur reproduction à cet endroit? Les parties d'azur, losangées d'or, doivent se rapporter à la maison d'Aubeterre, voisine de celle de Cumont; mais après : comment et par quelles familles compléter ce blason? Les chefs de la fameuse abbaye de Charroux, diocèse de Poitiers, de la maison de Jaubert, ont possédé, m'a-t-on écrit, la seigneurie de Cumont, aux quinzième, seizième et dix-septième siècles. Que faut-il en conclure ? Ces peintures sont-elles dues à leur munificence, et auraient-ils envoyé l'artiste dans leurs possessions du Périgord ? L'ordre de Malte avait une commanderie située à trois kilomètres environ, au lieu appelé encore aujourd'hui Saint-Antoine, du nom de la chapelle. — Sont-ce les armes d'un commandeur ? Dès lors, à ce titre, pourrait-on reconnaître dans ce pèlerin un noble guerrier des croisades d'Espagne contre les Maures, revenu sain et sauf, après mille dangers, et ramené comme en triomphe par les évêques et le peuple, joyeux de son retour? Je ne sais ; les documents positifs, et qui serviraient à éclairer la question, m'ont jusqu'à ce jour fait défaut ; mais, là encore, quel naturel! quel intérêt! L'idée du peintre est rendue; les poses sont à la fois simples et hardies, les physionomies expressives, les proportions heureuses ; les manteaux, les chapes et les robes flottent sans roideur ; malgré la sobriété des couleurs, le mur s'anime ; il prend une voix, trop faible néanmoins pour être distinctement entendue ; c'est assez dire qu'ici, comme ailleurs, le plâtre inconscient a continué son œuvre de dégradation et de mort.

Je termine, messieurs, cette monographie par un exposé rapide du sujet principal, l'Arbre de Jessé, sujet auquel s'appliquent les qualités maîtresses que nous venons d'énumérer.

Avec ses dimensions de quatre mètres environ de longueur sur trois de hauteur, l'Arbre de Jessé occupe presque tout le fond du mur parallèle à l'autel ; mais une fenêtre de forme cintrée, inopportunément ouverte depuis de longues années, à un mètre cinquante au-dessus du sol, l'a mutilé au centre, et presque de la base au sommet. Plusieurs personnages, la Vierge Mère entre autres, ont disparu par cette mutilation; toutefois, que les débris qui subsistent offrent de charmes !

Majestueusement étendu à terre, plongé dans un sommeil extatique, Jessé repose, appuyant sur le bras droit son front endormi ; le corps est enveloppé tout entier d'un ample manteau ; de son côté entr'ouvert s'élance la tige de l'arbre, dont les rameaux espacés, d'un vert pâle, au feuillage largement épandu, supportent sans efforts les fruits symboliques, les rois ancêtres du Sauveur ; le front ceint de la couronne, établie sur la coiffure du temps, aux formes variées, et qui rappellent les miniatures du célèbre Bréviaire manuscrit de Bruxelles ; les épaules recouvertes par le chaperon de couleur bleue émaillé de noir, et le reste du corps drapé dans le manteau rouge ; une main armée du sceptre justicier, tandis que l'autre désigne, au sommet perdu de l'arbre, la fleur chantée par Isaïe. Chaque personnage émerge, à mi-corps seulement, d'une gaîne ou support ovale, en forme de corbeille ornementée de mailles formant losanges, ou de galons d'inégale grosseur. Les rois étaient chacun désignés par le nom inscrit au-dessus de la tête, en caractères renfermés entre deux lignes horizontales, et que je crois appartenir à la seconde moitié du quinzième siècle. Sur sept des rois encore visibles, on peut lire trois noms seulement : Jessé, Jéroboam, Ezéchias. Ici, nous trouvons à peine cinq couleurs sur la palette du peintre : le jaune comme fond et pour établir la fresque, le vert, le noir, le rouge et le bleu.

Nous devons l'avouer, c'est une gamme bien monotone et peu étendue que celle des couleurs employées par l'artiste ; mais n'a-t-il pas voulu dédaigner en quelque sorte les richesses matérielles du pinceau, pour faire resplendir l'idée chrétienne, réalisant ainsi, comme plusieurs dans ces âges de foi, la pensée de Gœthe que nous rappelons en terminant : L'artiste est à la fois l'esclave et le maître de la nature?

Je regrette, messieurs, d'avoir eu à vous soumettre un aussi grand nombre de points d'interrogation ; je ne m'illusionne pas sur les lacunes de mon travail ; la conclusion est loin d'en être satisfaisante et définitive ; je vous ai parlé des vestiges d'une fresque à peu près détruite, et quelque effort que j'aie fait pour en découvrir l'auteur, je ne puis le nommer aujourd'hui. D'autres viendront après moi, qui seront plus heureux, je l'espère. Quoi qu'il en soit, je n'oublie pas le vœu patriotique émis l'an dernier, hier encore rappelé devant vous, par M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, lorsqu'il souhaitait qu'une part fût faite, ici, aux artistes provinciaux, dans nos lectures et dans nos communications verbales ; tout me donne lieu de penser que cette page de peinture murale que j'ai placée sous vos yeux est l'œuvre d'un peintre de notre province ; et parce que je ne pouvais dire son nom, devais-je garder le silence sur un travail original, longtemps enfoui sous une couche d'enduit, remis à la lumière pour un jour seulement, et de nouveau perdu pour jamais ? Après avoir consulté les cartulaires de l'abbaye de Charroux, pour ne parler que de ces pocuments, qui sait si, à l'une de nos prochaines sessions, quelque chercheur fortuné n'aura pas la joie de vous révéler l'existence d'un peintre poitevin ou périgourdin du quinzième siècle !

Celui-là me saura gré d'avoir saisi l'apparition furtive d'une œuvre qu'on aurait dû laisser dans son intégrité. C'est ainsi qu'en façonnant des anneaux distincts, on n'a plus ensuite qu'à les rejoindre pour former une chaîne. A ce point de vue, les quelques lignes que je viens d'écrire pourront n'être pas complétement inutiles.

La Roche-Chalais, 14 avril 1878.

A. Cheyssac,
Curé, ancien maître de chapelle
de la cathédrale de Périgueux.

XVIII

NOUVELLES APPLICATIONS DE LA PHOTOGRAPHIE.

Au moment où la plupart de nos sociétés artistiques et archéologiques des départements répondent avec tant de zèle à la pensée de M. le directeur des Beaux-Arts, en s'occupant de l'Inventaire général de nos richesses d'art, il me semble opportun d'apporter ici quelques indications purement pratiques, relatives aux moyens qui me paraissent les meilleurs à adopter en vue de la reproduction et de la vulgarisation des richesses artistiques de la France.

Les divers mémoires et travaux qui ont été communiqués à cette section du congrès ont montré toute l'importance que prend de jour en jour la photographie, dans tous les cas où l'on veut obtenir des reproductions vraies et pour ainsi dire authentiques des objets d'art et des monuments historiques.

Il s'agit de bien s'entendre sur les moyens les plus propres à la confection des planches de l'immense recueil qui est en voie de formation.

D'abord, cela va de soi, il faut exclure tous les procédés photographiques fournissant des épreuves délébiles.

Dans l'état actuel de cet art, on se trouve en présence de quatre procédés stables très-remarquables, pouvant, selon les cas, s'adapter plus ou moins bien aux effets à obtenir.

Ce sont : la photoglyptie, la phototypie, l'héliogravure et enfin la photochromie quand on désire des planches polychromes.

La photoglyptie donnant des images formées par une matière colorante, stable, diluée dans de la gélatine, produit des effets de transparence que l'on demanderait vainement aux procédés usant de l'encre grasse typographique.

Elle convient donc surtout aux reproductions des émaux, des pierres précieuses et des cristaux.

Seulement elle ne peut s'imprimer avec marges et nécessite

un montage, ce qui est d'ailleurs sans grand inconvénient, dès que le résultat est meilleur.

La phototypie et l'héliogravure ont dans leurs produits beaucoup d'analogie; toutes deux emploient l'encre typographique, et les impressions s'opèrent distinctement sur le papier choisi et avec telles marges que l'on peut désirer.

La différence qui distingue ces deux procédés consiste en ce que l'un, la phototypie, est la reproduction immédiate, absolument directe et sans aucune retouche, du cliché photographique fourni par l'original, tandis que l'héliogravure procède par voie indirecte; il faut contre-mouler la gélatine, provoquer un dépôt galvanique de cuivre sur cette contre-épreuve, et puis employer des mains fort habiles à retoucher cette planche galvanique dont l'impression, à l'état naturel, ne donnerait qu'un résultat très-incomplet et d'un aspect désagréable.

La phototypie coûte infiniment moins cher, puisque la formation de la planche d'impression ne nécessite qu'une simple insolation sur une couche de gélatine bichromatée, tandis que l'héliogravure, pour établir une planche, demande un assez long temps et des soins minutieux.

Une planche phototypique donne facilement un tirage de mille épreuves par jour, tandis que la planche gravée héliographiquement ne peut être imprimée que lentement et par des ouvriers d'une expérience éprouvée et fort rares en province.

A peine une planche d'héliogravure peut-elle être tirée à soixante ou soixante-dix exemplaires par jour.

L'avantage de l'héliogravure, c'est de fournir une planche dont on peut tirer, suivant les besoins, tel nombre d'épreuves que l'on désire.

La phototypie ne produit pas de planche, et c'est le cliché négatif qui, dans ce cas, en tient lieu. Il suffit, avec ce cliché, le jour où l'on a de nouveaux tirages à effectuer, de faire, par insolation, une nouvelle planche en gélatine qui se trouvera détruite et sans grand dommage après le tirage.

Ces deux procédés s'appliquent surtout aux reproductions des dessins, statues, médailles, monuments, et à tous objets où la ligne joue un rôle plus important que la transparence.

Restent les impressions polychromes. La chromolithographie a été le moyen employé jusqu'ici pour ce mode de reproduction des objets d'art avec leur couleur.

Nous pensons qu'elle est appelée à rendre encore de grands services à la multiplication graphique des œuvres à vulgariser, mais qu'elle doit emprunter à la photographie la fidélité, l'exactitude du dessin qui jusqu'ici lui ont fait défaut.

Une chromolithographie peut être une œuvre d'art, un chef-d'œuvre même ; mais pour l'objet qui nous occupe, il faut, autant que possible, se passer de l'interprétation personnelle et rendre l'objet tel qu'il est.

La photographie ne saurait tromper, et si elle se complète par les couleurs locales et fondues, on aura, autant que faire se peut, le rendu le plus exact.

C'est pourquoi nous croyons la photochromie, qui est une combinaison des procédés les plus perfectionnés de la photographie et de la chromolithographie, appelée à produire les résultats les plus complets et les plus susceptibles de rendre l'objet tel qu'il est dans toute sa réalité.

Selon les effets à produire, c'est la photogravure ou la phototypie d'une part, et la photoglyptie d'autre part, qui doivent se combiner avec la chromolithographie.

Les spécimens que j'ai l'honneur de communiquer à l'honorable assistance sont de nature à expliquer ma pensée mieux que tout ce que je pourrais ajouter sur ce sujet.

On s'est occupé, sur l'invitation de M. le marquis de Chennevières, des formes les plus convenables à adopter pour l'Inventaire de nos richesses d'art. Ces quelques explications me paraissent entrer dans le même ordre d'idées, et arriver comme un complément des plans et projets relatifs à l'exécution de ce grand ouvrage élevé à l'honneur de notre pays.

J'ai négligé de parler des lithographies et gravures exécutées à la main. Ces œuvres d'art, en dépit de la photographie, n'ont rien perdu de leur valeur et de leur utilité ; seulement, il n'y faut recourir, pour un inventaire artistique, que dans le cas où toute reproduction photographique est impossible, sous peine d'être exposé à substituer des œuvres personnelles plus ou moins

bien interprétées à un moyen automatique rendant avec exactitude les objets représentés.

Je sais que la plupart des membre du congrès sont déjà bien au courant de ces questions de reproductions graphiques ; mais les relations suivies que j'ai avec un grand nombre de savants et d'artistes m'ont démontré qu'il n'est pas inutile de s'occuper de la question qui a fait l'objet de cette communication rapide ; rien, d'ailleurs, n'entre mieux dans le domaine d'une section des Beaux-Arts que l'exposé des méthodes les plus aptes à rendre d'une façon indélébile et avec la vérité la plus complète les objets d'art dont il est d'un haut intérêt de faciliter l'étude et d'accroître la vulgarisation.

Léon Vidal,
Délégué de la Société de statistique de Marseille.

XIX

ERREURS PUBLIÉES DANS LES NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR L'ARCHITECTE LOUIS.

L'architecte Louis, malgré sa grande célébrité, attend encore une biographie plus en rapport avec les phases de sa carrière, aussi brillante que douloureusement agitée.

MM. Gaullieur-l'Hardy, Marcellin, Vaudoyer, de Lamothe et Detcheverry ont, il est vrai, publié déjà des notices sur Louis ; mais toutes ces notices, empreintes d'un vif intérêt, ne traitent particulièrement que de la construction du Grand Théâtre de Bordeaux, la plus belle page de la vie du célèbre architecte, qui ne compose pas, à elle seule, tout l'œuvre de l'artiste et sur laquelle il reste encore bien des choses à dire.

En dehors des faits relatifs à l'élévation du plus beau monument de la ville de Bordeaux, on ne trouve, dans les écrits dont je viens de citer les auteurs, qu'une nomenclature incomplète et parfois

autive sur les autres travaux de Louis, et rien ou presque rien sur son origine et ses premières études. Puis, jusqu'à ce jour, l'époque de la mort de cet artiste a été diversement et faussement déterminée. Sur la foi d'une tradition, la fin de cet homme célèbre était présentée sous une couleur romanesque; on le faisait mourir de misère et de chagrin dans le fond d'un hospice, comme le Tasse, Chatterton ou Gilbert. Cette poétique version a été mise à néant par la publication d'un acte authentique inséré dans le VIe volume de la *Société des Archives historiques de la Gironde,* en 1865. Néanmoins des ouvrages nouvellement parus, des Biographies générales, des Dictionnaires historiques, que tout le monde consulte, reproduisent toujours les plus graves erreurs sur la vie et les travaux du grand architecte. En attendant la publication d'un livre que je prépare depuis longtemps sur *Louis, architecte du Grand Théâtre de Bordeaux; sa vie, ses travaux et sa correspondance,* — je vais hâtivement signaler les faits erronés qui ont crédit aujourd'hui dans le monde des arts.

D'après M. Dussieux, dans son beau volume des *Artistes français à l'étranger,* d'après le *Dictionnaire des architectes français,* de M. Adolphe Lance, Louis serait né en 1735. Or, c'est 1731 qu'il faudrait lire.

Les notes manuscrites de M. Vaudoyer père, aux archives de l'École des Beaux-Arts, m'avaient donné cette date, qui est définitivement la vraie, par suite de l'extrait que j'ai fait prendre aux archives de l'état civil de la Préfecture de la Seine, le 2 juin 1865; extrait qu'il me serait bien impossible d'obtenir aujourd'hui. Une des causes qui ont le plus dérouté les chercheurs dans les registres de l'état civil était les prénoms dont Louis a toujours fait précéder son nom patronymique, dans ses lettres et dans les mémoires qu'il a publiés, où il a toujours signé *L.* ou *J. Victor Louis.* Pour appuyer ce fait, je me bornerai simplement à citer les dessins originaux qui se trouvent à la Bibliothèque de la ville de Bordeaux et les nombreuses lettres que j'ai retrouvées dans les archives de l'intendance de Guyenne.

Les véritables prénoms de cet artiste sont *Louis-Nicolas,* fils de Louis Louis, maître maçon, né à Paris, rue du Pont-aux-Biches, le 10 mai 1731, et baptisé le 13 du même mois dans l'église

Saint-Nicolas des Champs. C'est également sous ces prénoms qu'il est inscrit sur les registres de l'École royale d'architecture, où il obtint, de 1746 à 1755, divers succès et finalement le grand prix hors rang, avec pension de Rome.

De son séjour à Rome il n'est que très-brièvement question dans toutes les notices biographiques que je viens de signaler; — mais pas un fait saillant, pas un document n'a été publié sur cette importante période de sa vie. Il faut se hâter de dire que, pour combler cette lacune, deux sources naturelles de renseignements nous font défaut.

Les archives de l'ancienne Académie d'architecture ne contiennent pas de rapport sur les travaux des élèves de l'École de Rome antérieurement à 1782. On peut voir, à ce sujet, la motion qui fut acceptée par l'Académie, dans la séance du 19 décembre 1781.

A Rome, les recherches seraient encore plus infructueuses, comme le prouve la lettre de M. l'archiviste, qui m'a été transmise en 1867 par M. le chancelier de l'ambassade de France :

« *A Monsieur Deshorties de Baulieu, chancelier à l'ambassade de France.*

« Villa Medici, le 14 mai 1867.

« MONSIEUR ET BIEN AIMABLE AMI,

« Je suis vraiment désolé de ne pouvoir répondre à votre « demande de renseignements au sujet des travaux et de la per- « sonne de M. Louis, architecte, ancien pensionnaire de l'Aca- « démie, que par un fait qui interdit tout espoir de s'en procurer « aucun ici. — Les archives, si tant est qu'il en ait existé à l'Aca- « démie, avant son installation à Villa Medici (1805), ce dont je « n'ai trouvé trace nulle part, pas même dans les livres qui trai- « tent de son établissement, les archives, dis-je, antérieurement « à cette date, ont été détruites ou dispersées à la suite de l'enva- « hissement et du sac du palais que l'Académie occupait au Corso, « à l'époque de l'assassinat de Basseville et mieux encore lors de « l'occupation de Rome par les Napolitains en 1799.

« Veuillez agréer tous mes regrets et l'expression de mes sen- « timents bien dévoués. A. LE GO. »

Eh bien, malgré cette disette absolue de documents là où je devais tout naturellement en trouver, je n'ai pas perdu courage, et de nouvelles recherches dans un autre dépôt d'archives m'ont fourni des renseignements précieux : deux lettres qui nous donnent la date de l'arrivée à Rome du jeune pensionnaire, et la date de son retour en France. Ces lettres nous dévoilent encore sur le caractère de Louis des détails curieux; les voici, trouvées, je puis le dire, comme deux épingles dans un pailler, c'est-à-dire au milieu d'un monceau de placets, lettres, mémoires et décisions du Roi et de M. de Marigny, directeur et ordonnateur général de ses bâtiments. (Archives nationales.)

« 20 septembre 1756.

« A Monsieur le marquis de Marigny.

« Monsieur, me pardonnerez-vous la témérité de vous instruire « de mon arrivée à Rome? Vos bontés m'y ont conduit; qu'elles « m'y suivent, et qu'à mon retour je les éprouve encore. Voilà « toute mon ambition. Si mon zèle et mon application dans cette « nouvelle carrière des talents que vous m'avez ouverte peuvent « obtenir votre suffrage, je n'oublierai rien pour le mériter, et « si j'ose espérer quelque succès, c'est en me souvenant sans « cesse, Monsieur, que je marche sous les auspices d'un protec- « teur illustre et éclairé.

« Je suis, etc.

« Louis. »

Lettre de M. Nattoire à M. le marquis de Marigny.

« Rome, 19 septembre 1759.

« Monseigneur,

« J'ay reçu les deux dernières que vous me fîtes l'honneur de « m'envoyer, l'une au sujet des élèves, pour qu'ils soient plus « exacts à vous envoyer tous les six mois leurs ouvrages; l'autre « qui regarde le sieur Robert qui a été attaqué d'une maladie si « dangereuse qu'on ne croyoit pas qu'il pût en réchapper.

« J'ay reçu par le courrier passé l'arrêté du deuxième quartier « de cette année, dont je vous suis infiniment obligé.

« Les quatre places de pensionnaires qui doivent être remplacés « par les nouveaux élèves qui sont en chemin sont actuellement « libres, par le départ des sieurs Hélin, architecte, les deux « frères Brenet et Louis, architecte. Il est de conséquence que je « vous informe de ce qui arrive assez souvent. Plusieurs de ces « messieurs contractent des dettes de part et d'autre, et partent « sans les satisfaire, ce qui cause des murmures, plaintes, et qui « vont quelquefois chez M. l'ambassadeur, qui envoye ses requêtes « qui rejaillissent sur moy, ce qui ne fait pas un bon effet pour « l'Académie.

« Des quatre qui viennent de partir, il n'y a que le sieur Louis, « architecte, dont j'ay lieu de me plaindre. Plusieurs à qui il devoit « m'en ayant informé pour être satisfait, je lui ay dit, avant que de « lui donner l'argent de son voyage, qu'il fît honneur à ses affaires; « qu'il devoit à un marchand libraire, nommé Bouchard; qu'il ne « devoit pas trouver mauvais que je lui retins cette somme avec celle « qu'il devoit à des personnes qui restent dans l'Académie. Son « caractère peu docile et emporté lui a fait tenir des termes peu « mesurés : que je lui faisois tort, et autres mauvaises raisons qu'il a « débité en certaines maisons qu'il fréquentoit, et, quand il seroit à « Paris, il en diroit encore plus. Je ne dois pas m'arrêter à toutes « ces misères. Enfin s'étant accordé avec ses créanciers, soit par « paroles, soit par billet, je remis l'argent de son voyage à la per- « sonne qu'il m'a envoyé, ne voulant pas paroître, et part brusque- « ment sans revenir de tous ses écarts.

« Je suis, etc.

« NATTOIRE. »

De cette lecture et du style de ces deux lettres il résulte une découverte bien importante pour un biographe, la connaissance parfaite de l'homme au début de sa carrière : c'était un tempérament vif, volontaire, emporté, mais qui savait employer à son heure le langage flatteur et doré du courtisan.

A son retour en France, des travaux s'exécutèrent sous les ordres de Louis dans plusieurs églises de Paris, au Théâtre-Italien et dans

le chœur de la cathédrale de Chartres, et, à ce propos, nouvelle erreur sur les actes de cet architecte.

M. l'abbé Bulteau, auteur d'une monographie de la cathédrale de Chartres, dit, page 135 : « Il fut froidement décidé par l'évêque « et les chanoines, suivant avis conforme de l'architecte Louis, que « le jubé disparaîtrait. » Cette accusation n'est pas méritée, car il résulte de recherches dans les archives départementales d'Eure-et-Loir (fonds du chapitre) que cette démolition fut décidée par Brizard-Guillois, architecte du roi. « Il fit une visite au jubé le 12 février « 1763 et constata le mauvais état de ce jubé, et fit un mémoire qui « concluait à l'utilité et à la nécessité d'une démolition. » — Les conclusions du rapport furent acceptées par l'évêque, le 23 avril 1763, et la démolition commença le 25. — Et ce n'est qu'en 1769 que nous trouvons un à-compte d'honoraires pour les travaux de Louis. Ce dernier ne fut donc pas le démolisseur, mais le reconstructeur du sanctuaire de la cathédrale de Chartres ; reconstruction qui fut faite suivant l'esprit de l'époque.

Louis fit à Chartres ce que Soufflot faisait alors à Notre-Dame de Paris.

Mais il est une erreur plus grave que j'ai hâte de relever dans les biographies de Louis. Dès 1765, nous le voyons prendre le titre de premier architecte du roi de Pologne ; or, sans faire une enquête sérieuse sur les travaux qui avaient pu lui mériter ce titre, un de ses biographes a pensé qu'en 1765, il ne pouvait être question que du beau-père du roi Louis XV, alors régnant, Stanislas Leczinski, ancien roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar. Dès lors, tous les grands travaux de Nancy et de Lunéville ne pouvaient être en grande partie que l'œuvre de Louis. Pour ma part, j'avais vécu longtemps dans cette persuasion, lorsqu'il y a douze ans, voulant me rendre un compte plus exact de ces travaux, j'entrais en relation avec M. Morey, architecte du département de la Meurthe, membre de l'Académie de Stanislas, et qui devait être l'homme le plus compétent pour me bien renseigner. Et voici la réponse que j'eus l'honneur de recevoir de M. Morey :

« Nancy, 21 mars 1865.

« MONSIEUR,

« ..... Quant à l'architecte Louis, auteur du théâtre de Bordeaux, « du Théâtre-Français et du Palais-Royal, je n'ai jamais eu con- « naissance qu'il fût l'architecte du roi de Pologne, ou qu'il ait « contribué en quelque chose dans les édifices construits par ce « prince. C'est à Hercé de Corny, son premier architecte, que nous « les devons, élève de Boffrand, et qui les publia, ainsi qu'une « partie des œuvres de son maître, dans le Recueil qui porte son « nom. Il y a deux ans que j'ai fait paraître, dans le Bulletin de « l'Académie de Stanislas, la biographie de cet architecte, où j'ai « tâché de réunir tout ce qui a rapport aux édifices de Stanislas; « mais je n'ai absolument rien trouvé sur l'architecte Louis : vos « documents sur cet artiste, que je place au premier rang, seront « donc entièrement nouveaux et auront pour nous le plus grand « intérêt.

« Veuillez agréer, etc.

« MOREY. »

Entre l'affirmation de cette lettre et la signature autographe de Louis, accompagnée de son titre de premier architecte du roi de Pologne et surtout des dessins pour le château royal de Varsovie et de la salle des Nonces, que j'avais vus aux archives municipales de Bordeaux, avant le malheureux incendie de 1863, j'en étais arrivé à penser que Louis n'avait fait que des projets pour satisfaire les rêves du roi proscrit. Ce n'est qu'en 1859 que j'ai compris enfin l'erreur des biographes, et que j'ai pu combler une importante lacune dans mon projet d'autobiographie, par la publication si intéressante de M. Charles de Mouy : *Correspondance inédite du roi Stanislas*, non pas Leczinski, mais *Auguste Poniatowski et de madame Geoffrin*. Et je retrouve là mon jeune architecte tel que nous l'a déjà montré sa lettre à M. le marquis de Marigny, c'est-à-dire souple, empressé et désireux de se faire l'ami des grands.

Il faut donc désormais rayer de l'œuvre de Louis toutes ces pré-

tendues constructions de châteaux en Lorraine, effacer également de son avoir l'église Saint-Pierre de Besançon qu'on lui attribue encore à tort; mais lui restituer, dans cette ville, le bel hôtel de l'Intendance de la province de Franche-Comté, et citer, pour la première fois, le beau château de Plassac, en Saintonge, appartenant à M. le marquis de Dampierre.

Les bornes de cette lecture m'empêchent d'énumérer avec plus de détail qu'on ne l'a fait jusqu'ici les immenses travaux dus à l'éminent architecte.

Paris eut une large part de ses productions; mais sa véritable gloire est à Bordeaux, et c'est à Bordeaux surtout que son nom est et sera de plus en plus populaire.

On a déjà beaucoup écrit sur le Grand Théâtre de Bordeaux, et la réputation de ce monument n'est pas à faire. « *On a beaucoup loué et édifice; on n'en a point fait assez d'éloges* », disait en 1867 un publiciste distingué, M. Sarcey. Mais l'œuvre ne parle-t-elle pas par elle-même aux hommes de l'art comme à la foule?

Ce qu'on ne connaît pas assez, c'est l'homme qui créa cette belle œuvre; ce qu'on ignore, ce sont les obstacles administratifs qu'il eut à surmonter. Dans la construction de ce théâtre, qui, en son genre, restera comme l'une des plus belles créations, comme un type modèle, auquel a eu recours l'éminent architecte du nouvel Opéra, il y a plus que l'histoire, toujours désolante et trop souvent renouvelée, d'un grand artiste dont le mérite est méconnu, ou qu'on abreuve de tracasseries, d'injustices et de déboires : il y a pour notre histoire nationale une page palpitante d'intérêt. Jamais lutte entre deux pouvoirs administratifs n'éclata plus vivement qu'à propos de cette nouvelle salle de spectacle : d'une part, c'était l'administration centrale, représentée par les contrôleurs généraux, les intendants de la province, le gouverneur de la Haute et Basse-Guyenne : Turgot, Necker, Dupré de Saint-Maur, le duc de Richelieu; d'autre part, c'étaient les franchises communales, représentées par ces magistrats du vieux Bordeaux qui se qualifiaient de gouverneurs, de juges criminels et de police; ces maires, lieutenants de maires et jurats, si justement fiers de leur antique origine, de leurs anciennes prérogatives, et qui comptaient dans leur généalogie plusieurs fois séculaire l'illustre Michel Montaigne!

Ces magistrats municipaux faisaient tous leurs efforts pour retarder le développement du pouvoir absolu et de la centralisation administrative. Or, nous, hommes de province, tout en reconnaissant les bienfaits, en certains points, de cette centralisation ; tout en restant les hommes de notre temps, qui veulent plus que jamais la grandeur de leur patrie, ne serions-nous pas injustes si nous blâmions d'une manière complète et sans réserve la respectueuse et ferme résistance qu'opposaient alors au pouvoir central les magistrats bordelais ?

C'est donc à cette résistance que je viens d'expliquer qu'il faut attribuer toutes les misères morales dont fut abreuvé l'architecte Louis, qui était l'homme, avant tout, de l'intendant Dupré de Saint-Maur et du maréchal de Richelieu. Et c'est en vous priant de bien vous souvenir de cette grande lutte d'influences que je vais vous donner lecture de la lettre, si peu flatteuse pour les jurats, que Louis écrivait trois mois après l'inauguration de son chef-d'œuvre :

« *A Monsieur Dupré de Saint-Maur, intendant de Bordeaux.*

« Bordeaux, ce 6 juin 1780.

« MONSIEUR,

« J'aurois bien désiré avoir l'honneur de vous entretenir avant « mon départ de Bordeaux ; mais des affaires de la dernière impor- « tance hâtent mon voyage pour Paris et ne me permettent pas de « le différer jusqu'au moment de votre arrivée dans cette ville.

« J'ai bien été contrarié, Monsieur, et, pour faire cesser toute « persécution, j'ai remis mes intérêts entre les mains de M. Legris, « qui a bien voulu se charger de mes affaires. Je ne puis vous dis- « simuler qu'on ne m'a pas satisfait de mes honoraires, en me « remettant de jour en jour, en me disant qu'on verroit à finir mes « comptes, et on ne terminoit rien avec moy. Je n'ai pas été sans « m'apercevoir qu'on avoit la volonté de traîner en longueur, même « me faire des difficultés ; c'est pourquoi je suis parti de cette ville « sans me plaindre : j'ai même été à la porte de tous ces messieurs « sans en oublier aucun. Je n'ai point voulu en agir avec eux « aussi malhonnêtement qu'ils en ont agit avec moy.

« J'espère, Monsieur, que vous aurez toujours pour moy les « mêmes bontés que vous m'avez sans cesse témoigné, et que vous « me rendrez justice dans la circonstance présente en témoignant à « MM. les magistrats qu'il est sans exemple qu'on laisse partir un « artiste qui, j'ose le dire, a fait honneur à leur ville, et qu'on « doive à ce même homme environ quarante-cinq à cinquante mille « livres qui, par leur arrangement même, devoient être payés à fur « et mesure de l'avancement des travaux : c'est encore le moindre « grief que j'aye contre ces messieurs, car j'ai l'âme peu inté- « ressée; mais ce que je n'oublierai jamais, c'est leur dédain, leur « malhonnêteté et le peu de justice qu'ils m'ont rendue. Croiriez- « vous, Monsieur, qu'ils ne m'ont pas dit un mot, pas un seul mot, « sur l'ouvrage important que je viens de faire dans leur ville? « J'espère, et c'est ce qui me console, que le temps m'en fera « raison, et que la postérité et les honnêtes gens m'en dédomma- « geront.

« La voye publique est pour que je donne les projets de l'hôtel « de ville de cette capitale; mais, j'ose bien vous l'attester, Mon- « sieur, qu'à moins que MM. les intendants soyent à la tête de tel « ou tel affaire, je ne donnerai pas un coup de crayon; les artistes « aiment qu'on sache les apprécier, et ce ne sont que les personnes « instruites qui aiment et encouragent les arts. Je ne serai jamais « plus heureux que quand je me trouverai sous votre direction.

« Je suis avec respect, Monsieur, votre très-humble et très- « obéissant serviteur. V. Louis. »

Louis, malgré son irritation bien motivée, s'occupa de Bordeaux quelques années plus tard; il avait conçu pour cette ville de splendides projets, qui échouèrent surtout par suite des grands événements des dernières années du dix-huitième siècle. Ses amis avaient disparu; de nouvelles influences et de nouvelles idées avaient pris cours, — toutes choses qui ne devaient pas favoriser l'architecte du duc d'Orléans et du roi Stanislas, ou plutôt, à cette époque, de Philippe Égalité et de l'amant de Catherine II. Louis personnifiait alors l'ancien régime et s'éteignait avec lui, le 14 messidor an VIII, non pas en province, dans le fond d'un hospice, comme l'écrivait en 1829 M. Gaullieur-l'Hardy; non pas à l'hôpital, le 7 mars 1807,

ainsi que le mentionnait en 1856 M. Dussieux, mais à Paris, rue de la Place-Vendôme, n° 200, le 2 juillet 1800, à sept heures du soir [1].

Prochainement sonnera l'heure où Bordeaux devra payer sa dette à l'homme qui a contribué si puissamment à son aspect grandiose et monumental. Cent ans bientôt que le Grand Théâtre de Bordeaux a été inauguré! Or, j'aime à penser que le 7 avril 1880 les membres de la municipalité bordelaise effaceront les mauvais souvenirs laissés par leurs prédécesseurs les jurats, et que les représentants de l'art et de l'administration s'uniront dans une même pensée pour couronner le buste de Louis et consacrer à jamais l'immortalité du nom de l'architecte.

Consécration tardive, pourrait-on dire, mais que j'explique par cette citation d'un ami et poëte bordelais, H. Minier :

La gloire a le pied lent, et c'est pour les tombeaux
Qu'elle garde toujours ses lauriers les plus beaux!

Ch. Marionneau,
Secrétaire de la Commission de surveillance du Musée de Nantes.

XX

LETTRES INÉDITES DU FRÈRE ANDRÉ

DE L'ORDRE DES FRÈRES PRÊCHEURS

Peintre célèbre du dix-huitième siècle.

1662-1753.

Cette communication n'est point un article biographique sur l'artiste dominicain qu'honorèrent de leur amitié Jean Jouvenet, Charles Lafosse et Jean-Baptiste Lemoine, c'est-à-dire les maîtres de l'École française au dix-huitième siècle; mais elle sera tout

[1] La *rue de la Place-Vendôme* a repris son ancien nom : *rue Louis-le-Grand.*

simplement un exposé de faits inédits et tout à fait intimes sur la vie et les œuvres d'un peintre célèbre dont le souvenir se rattache à l'histoire des arts à Bordeaux.

En 1865, dix tableaux du Frère André, placés dans une église bordelaise, l'église Notre-Dame du Chapelet, furent décrits dans une sorte d'inventaire ou *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*[1]. Précédemment M. de Chennevières, à propos de la donation faite au Louvre d'un portrait de l'artiste moine, peint par lui-même, avait publié sur le Frère André des pages très-substantielles et fort intéressantes. Enfin le Père Marchese, dès 1854, insérait dans ses Mémoires sur les plus remarquables peintres de l'ordre de Saint-Dominique[2] quelques lignes traduites d'après d'Argenville et Papillon de la Ferté ; mais il négligeait de rechercher dans les Archives générales de la maison mère des Dominicains, à Rome, les documents qui pouvaient jeter un jour nouveau sur la longue et laborieuse vie du Frère André, ou tout au moins en éclairer quelques points obscurs. Grâce à l'obligeance d'un ami, alors pensionnaire de Rome[3], et surtout aux indications de Léon Lagrange, ce critique d'art si malheureusement frappé dans toute la force de sa jeunesse et de son talent, j'ai pu obtenir, il y a déjà bien des années, de la bienveillance du Père F. V. Ligier, des Frères Prêcheurs, archiviste de l'ordre, Provincial de Terre sainte, au couvent de la Minerve, à Rome, les copies de plusieurs lettres et pièces inédites que compléteront quelques feuillets de l'*Histoire de l'art français au dix-huitième siècle.*

En attendant la publication de tous ces documents[4], je vais donner lecture de ceux qui me paraissent présenter le plus d'intérêt.

[1] Première partie, *Monuments religieux.* Paris, Aubry, 1861-1865. In-8, 550 pages.

[2] *Memorie dei piu insigni pittori, scultori et architetti Domenicani del P. Vincenzo Marchese delle stesso instituto.* 2e édit. Firenze-Felice Lemonnier, 1854, 2e vol., p. 327.

[3] M. Louis Noguet, architecte, inspecteur des travaux de la ville de Paris.

[4] *Jean André, artiste peintre de l'ordre des Frères Prêcheurs.* — Lettres inédites et documents accompagnés de notes et d'un catalogue de l'œuvre du maître.

Extrait d'une lettre du Frère André au Très-Révérendissime Père Darcet, docteur en Sorbonne et assistant du Révérendissime Père Général des Frères Prêcheurs, à la Minerve, à Rome.

« Mon Très-Révérent (*sic*) Père,

« Les bontés que vous m'avez toujours fait l'honneur de me « témoigner, me font espérer que par votre crédit, votre Révé- « rence obtiendra ce que le Révérend Père Pryeur de Saint-Jac- « ques souhaite ; comme j'ay fait tous les tableaux des chapelles « du Noviciatet ne sachant plus ou en mettre, je suis depuis douze « années (c'est-à-dire depuis 1763) dans une salle nécessaire à « toute la communauté, et dans un lieu du costé du nord fort froit « et mesme très-incommode pour ma santé. Toutes ces raisons « m'ont fait prendre la résolution de profiter de la bonne volongté « du Révérendissime Père Pryeur du couvent de Saint-Jacques, et « de toute la communauté, qui désire depuis longtemps que leur « église soit ornée de tableaux, surtout des mistaires du Saint- « Rozaire dans le chœur, y ayant de très-belles places, et toutes « les chapelles qui en ont un très-grand besoin. Et, pour soutenir « un si grand travail, j'espère que le Révérend Père Pryeur de « Saint-Jacques, ayant un bon cœur et très bon goût pour toutes « choses... aura toute la considération possible pour moy, et de « mon costé je ne négligeray rien pour les édiffier. Si j'ay besoin « de quelque soulagement plus que les autres, ce ne sera qu'un « sujet d'umiliation pour moy. J'ay été obligé de faire un tableau « à la Salpêtrière, pour restablir ma santé. Je vous prye, mon « Révérend Père, de vouloir bien représenter au Révérendissime « que j'ay besoin de la rétribution de ce tableau pour me faire « faire un astellier à Saint-Jacques. Les escoutes[1], qui ne servent « de rien, seront fort commodes, avec une cheminée et une cham- « bre à coucher qui est toute proche. Mais j'ay besoin aussi de « toutes mes estudes, sans quoi il me serait impossible de rien « faire, et cela n'est d'aucune utilité à la communauté. Je vous

[1] Réduit inoccupé.

« prie de joindre vos pryères à celles du Révérend Père Pryeur « de Saint-Jacques, qui aura l'honneur d'en écrire au Révéren- « dissime, et d'estre persuadé (que) je serai toute la vie, avec « toute la reconnaissance et le profond respect avec lequel je suis, « mon Très-Révérend Père, votre très-humble et très-obéissant « serviteur.

« Frère André,
« Religieux de l'ordre des Frères Prêcheurs. »

Cette lettre n'est point datée; mais elle se réfère évidemment à celle du Révérend Père Maisonneuve, prieur du grand couvent et collége Saint-Jacques, adressée au général de l'ordre, le 19 mars 1715, et dans laquelle le prieur exprimait le désir que le Frère André vînt dans son collége pour y faire les tableaux nécessaires à la décoration de l'église.

« Je suis depuis douze ans dans cette salle », dit, dans sa lettre, le Frère André; ce qui nous reporte à l'année 1703. Or, on ignore si son obédience de retour de Rome, au couvent du noviciat général à Paris, que l'on trouve à la date du 26 avril 1688, dans les archives de l'ordre, n'aurait pas été prolongée. Toujours est-il qu'on ne sait où était, de 1690 à 1700, le Frère André, et c'est précisément dans cette période qu'il est en possession de sa meilleure manière, imitée de Carlo Marratti, le peintre italien qui eut de son temps la plus grande réputation.

Bien que le Frère André soit mort dans un âge fort avancé, les plus anciennes lettres dans lesquelles il soit question de lui nous le montrent accablé d'infirmités et fort souffrant. Ce fut pour ce motif qu'il alla passer quelque temps à l'hôpital général de la Salpêtrière, « où il fut obligé de faire un tableau pour restablir sa santé », grand tableau, qui décore encore le maître-autel de la chapelle de cet hospice, dont le sujet est la *Résurrection* et qui a été gravé par Pierre Imbert Drevet, à l'âge de dix-neuf ans[1].

[1] *Les Drevet* (Pierre-Imbert et Claude), par F. Didot. — Paris, F. Didot, 1876, p. 96. — M. Firmin Didot dit que le tableau original de la *Résurrection* du Frère André se trouve à l'église de Fontenay-le-Comte. Il existe bien, en effet, dans cette église, une *Résurrection* que M. B. Fillon attribue au Frère André; mais l'œuvre originale, datée de 1711 et gravée par Drevet, est à la Salpêtrière.

Lettre du Frère André au Révérendissime Père Général.

« Mon Très-Révérendissime Père,

« J'ay l'honneur de vous écrire pour avoir celui de vous faire « part que le 20 de ce mois, le Révérend Père Dufour, religieux de « notre maison, a fait un discours à la vénération et à la louange de « notre Saint Père, dans la salle des Papes de notre saint ordre[1], « où il y est venu plusieurs ambassadeurs, et d'autres seigneurs, « ainsi que Mgr le Nonce, et, qu'après le discours fini, ils entrè- « rent dans la salle où sont tous les tableaux et desseins que j'ay « orné avec de belles bordures et glaces, de sorte que j'ay été « fort charmé que Mgr le Nonce avec tous ses seigneurs m'ayent « honoré de leurs visites, dont ils parurent être content de mes « ouvrages. Permettés moi que j'aye pareil honneur de vous sou- « haiter un heureux commencement de la nouvelle année, et de « vouloir bien agréer les vœux continuels très sincers et ardens « que je fais pour la santé et la conservation de votre Révéren- « dissime Paternité si nécessaire pour notre ordre.

« J'ay l'honneur de vous faire mon respectueux remerciement « de l'attention de votre bon souvenir que vous avez en ma faveur, « que M. Challes[2], mon élève, m'ayant témoigné qu'il avait eu « l'honneur de voir plusieurs fois votre Révérendissime Paternité, « dont elle avait la bonté de lui témoigner le zèle qu'elle a tou- « jours pour moi, je vous supplie très humblement, mon Révé- « rendissime, de vouloir bien me continuer la même grâce, et de « me dire avec le respectueux attachement,

« Mon très Révérendissime Père général,

« Votre très humble et très soumis et obéissant serviteur,

« Frère André,

« Religieux de l'ordre des F. Prêcheurs.

« A Paris le 24 décembre 1749.

[1] Cette salle était ainsi nommée parce qu'on y voyait les « portraits des différents papes que l'ordre de Saint-Dominique a donnés à l'Eglise ». (D'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1770. p. 393.)

[2] Charles-Michel-Ange Challes, peintre, architecte et écrivain, élève du Frère André, de Lemoine et de Boucher, né à Paris le 8 mars 1718, mort dans la même ville, le 8 janvier 1778. — Premier prix de Rome, 1741. *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française*, par Bellier de la Chavignerie.

« P. S. Quoique j'entre dans la quatre-vingt-huitième année « de mon âge, je ne laisse pas que de m'occuper encore à faire des « petits tableaux pour les chambres de notre infirmerie, et comme « j'ay besoin de faire quelques dépenses, pour l'ornement des sus- « dits tableaux, je supplie humblement votre Révendissime de vou- « loir bien m'honorer de votre recommandation auprès de notre « Révérend Père Prieur, pour qu'il ne fasse point de difficultée « pour les petites dépences que j'ay affaire à cet effet d'autant que « ces ouvrages ne coûtent rien à la maison. »

Autre lettre du Frère André au Révérendissime Père Brémond, général de l'ordre des Frères Prêcheurs, à la Minerve, à Rome.

« Mon très Révérendissime Père [1],

« Les marques que vous me témoignés du ressouvenir que vous « aves pour moy, renouvellent ma reconnaissance à vos bontés. « M. Schad, sculpteur de l'Académie [2], me fit l'honneur de me « venir voir la semaine passée, pour me donner des nouvelles de « votre santé, et me dit qu'il avait été bien reçu de votre Révé- « rendissime Paternité et m'a prié de vous assurer de ses profonds « respects, et moy particulièrement qui ne cesserai jamais, quoi- « que dans l'âge de quatre-vingt-neuf ans passés, je n'ay pas laissé « de faire encore un tableau de sainte Geneviève, patronne de « notre auguste ville et de la France. Ce tableau contient 5 pieds « de long. Je souhaite que ce soit pour la gloire de Dieu, et pour « mon salut auquel il faut que je pense sérieusement pour ne « penser qu'à l'éternité ; je me recommande, mon très Révéren- « dissime Père, toujours à l'honneur de votre protection et vous

1 Cette lettre est écrite d'une autre main, mais la signature est du Frère André.

2 Evidemment, le Frère André commet une erreur en qualifiant Schad du titre de « sculpteur de l'Académie ». Malgré toutes les recherches que nous avons pu faire, il ne nous a pas été donné de retrouver trace de cet artiste dans les archives de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture.

« prie d'estre persuadé du très-profond respect avec lequel j'auray
« l'honneur d'estre toute ma vie,

« Mon Révérendissime Père,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur

« Frère André.

« Ce 10 juin 1752. »

Ce tableau de sainte Geneviève, qu'il peignait à quatre-vingt-neuf ans passés, justifie ce que disait Watelet, dans son *Dictionnaire des arts*, t. IV, p. 557 : « Je l'ai connu dans mon enfance, et je l'ai vu peindre presque jusqu'aux derniers instants de sa vie. »

Enfin, voici la reproduction de l'état dans lequel se trouvait la *salle des Papes* du couvent du Noviciat des Jacobins, en l'année 1754; il y avait juste un an que le Frère André venait de mourir.

Extrait de l'état du temporel du noviciat général de l'ordre des Frères Prêcheurs, établi à Paris, rue Saint-Dominique, faubourg Saint-Germain.

« *Deux grandes salles au rez-de-chaussée, boisées et embellies en* 1754. »

« La première est celle des Papes, en entrant par le cloître, à droite, qui à cinq croisées de face du côté du midy. Dans cette sale il y avait sept grands tableaux du Frère André; mais les murailles étaient nues, et il n'y avait que de vieilles chaises, couvertes de peaux noires, et aux fenêtres des rideaux tout rapiécés. L'on a boisé cette sale à panneaux ceintrés; à la hauteur de la corniche de la cheminée l'on a placé 4 autres tableaux aux trumeaux des fenêtres, auxquelles on a mis des rideaux neufs, et l'on a placé 32 fauteuils de canne. Au moyen de quoi cette sale est en l'état qu'elle devait être. Les lambris et peintures ont coûté 1067 francs et les embellissements 738 francs, ce qui fait en tout 1805 francs.

« L'on a aussi boisé, à grands panneaux ceintrés, à la hauteur de 6 piés, une autre sale, au rez-de-chaussée, du côté du jardin, à 4 croisées, et l'on y a placé les desseins, exquisses et petits tableaux du Frère André, au nombre de 131, y compris les trois grands tableaux placés aux deux fonds, et au milieu, vis-à-vis la porte,

les tableaux qui montent jusqu'à la corniche du plafond, et ne laissent entre eux que de bien petits vides, qu'on a peints en verd. L'on a mis des rideaux toile de coton blanche, encadrés dans de l'indienne bleue, aux quatre croisées, et dans le vuide que laissent au bas les paneaux ceintrés, sur lesquels sont placés les desseins du Frère André. L'on y a mis 14 chaises de canne. Les tableaux sont parfaitement bien dans cette sale, qui est très aérée et point du tout humide, parce que le dessous est voûté. Elle fait une pièce de conséquence qui attire la curiosité des connaisseurs et qui doit servir à conserver à la postérité les ouvrages si estimables du Frère André. »

De ces ouvrages estimables que reste-t-il à Paris aujourd'hui, si j'en excepte le tableau de la Salpêtrière, quatre autres dans l'église Saint-Thomas-d'Aquin et le portrait de l'artiste au Louvre? Mais c'est seulement à Bordeaux, dans l'église Notre-Dame, autrefois l'église du couvent des Frères Prêcheurs de cette ville, qu'on voit encore plusieurs belles toiles, notamment *Sainte Catherine de Sienne, Saint Pierre martyr* et *Saint Dominique,* qui justifient tout le bien que disaient de l'habile peintre ses contemporains.

Aussi, en raison de la dispersion de l'œuvre du Frère André, il y avait quelque opportunité à rédiger l'inventaire d'un grand nombre de ses ouvrages, dont le souvenir du moins s'est conservé, en le faisant précéder de pages intimes qui donneront à cette publication un intérêt plus vif et comme une apparition de l'homme même.

Charles Marionneau.

LISTE

DES SOCIÉTÉS DES DÉPARTEMENTS

Correspondant avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

AISNE

VERVINS. . . . . Société archéologique.
Président, M. Piette.
Vice-président, M. Papillon.

ALGÉRIE

1878. ALGER. . . . . Commission départementale de l'Inventaire
Président, M. Mongellas.
Secrétaire, M. Féraud.

CONSTANTINE. . . . . Société archéologique.
Président, M. Perille.
Vice-président, M. Mercier.

ALLIER

1878. MOULINS. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, N...

ALPES-MARITIMES

1876. NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.
Président, M. le comte d'Aspremont.
Vice-président, M. Sabatier.

ALPES (HAUTES-)

1878. GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

ARDÈCHE

1875. LES VANS. . . . . Société historique et archéologique.
Président, M. Odilon Barrot.
Vice-président, M. Robert Arthur.

ARIÉGE

Foix . . . . . Société philotechnique.
Président, N...
Vice-président, N...

AUBE

1818. Troyes. . . . . Société académique de l'Aube.
Président, M. le Dr Bacquias.
Vice-président, M. G. Huot.

1843. Troyes. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Gréau.
Vice-président, M. Lebrun-Dalbanne.

BASSES-PYRÉNÉES

1878. Pau . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

BOUCHES-DU-RHONE

1870. Aix . . . . . Académie d'Aix.
Président, M. l'abbé Boyer.
Vice-président, M. Claudio Jannet.
Secrétaire, M. Mouan.

1827. Marseille . . . . . Société de statistique.
Président, M. l'abbé Tenougi.
Secrétaire, M. le Dr Sicard.

1851. Marseille . . . . . Société artistique.
Président, M. Bournat.
Secrétaire, M. le général Pélissier.

1867. Marseille . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Ch. Roux.
Vice-président, M. Benoist-Dupuy.

CALVADOS

Caen. . . . . Société des Beaux-Arts.
Président, N...
Vice-président, N...

Falaise. . . . . Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
Président, N...
Vice-président, N...

CHARENTE-INFÉRIEURE

1845. La Rochelle . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Gustave Méneau.
Vice-président, M. Boffinet.

Saintes. . . . . Société des archives historiques de l'Aunis et Saintonge.
Président, M. Louis Audiat.
Vice-président, M. le comte Th. de Bremond d'Ars.

1876. Saint-Jean-d'Angély. Académie des muses santones.
Président, N...
Vice-président N...

CHER

Bourges . . . . . Comité du Musée.
Président, N...
Vice-président, N...

1876. Bourges . . . . . Comité diocésain de l'Inventaire.
Président, N...
Vice-président, N...

CORRÈZE

1876. Tulle . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. de Lasteyrie, membre de l'Institut.

COTE-D'OR

1878. Dijon . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Baudot.
Vice-président, M. Garnier.
Secrétaire, M. Fétu.

COTES-DU-NORD

1861. Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation.
Président, M. de la Chenelière.
Secrétaire, N...

DORDOGNE

1874. Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.
Président, M. le docteur Galy.
Secrétaire, M. Villepelet.

DOUBS

1840. Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
Président, N...
Secrétaire, N...

1878. Besançon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Secrétaires, MM. Jules Gautier et Saint-Ginest.

EURE-ET-LOIR

1878. Chartres . . . . . Commission départementale de l'Inventaire
Président, M. le Préfet.

1856. Chartres. . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.
Président, M. Merlet.
Secrétaire, M. Max-Gaubert.

FINISTÈRE

1873. Quimper . . . . . Société d'archéologie du Finistère.
Président, M. de la Villemarqué.
Vice-président, M. Audrat.

GARD

1875. Nîmes . . . . . Commission de l'art chrétien.
Président, Mgr l'évêque de Nîmes.

1878. Nîmes . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Aurès.
Vice-président, MM. Revoil et l'abbé Gareizo.

Nîmes . . . . . Société artistique du Gard.
Président, M. Paul Mouriès.

Nîmes . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
Président, M. le maire de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

1831. Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.
Président, M. l'abbé Carrière.
Secrétaire, N...

GIRONDE

Bordeaux. . . . . Société d'archéologie.
Président, N...
Secrétaire, M. Braquehaye.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique.
Président, M. Castelnau.

INDRE-ET-LOIRE

1878. Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

1840. Tours . . . . . Société archéologique de Touraine.
Président, M. Boulay de la Meurthe.
Vice-président, M. l'abbé Juteau.

JURA

1817. Lons-le-Saulnier . . Société d'émulation du Jura.
Président, M. Félix Rousseau.
Secrétaire, M. Guillermet.

1878. Lons-le-Saulnier . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Vernisy.
Secrétaire, M. Bernard-Prost.

LANDES

1876. Dax . . . . . Société Borda.
Président, M. Henry du Boucher.
Vice-président, M. Hector Serres.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Nantes. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Guesdon.
Secrétaire, N...

1845. Nantes. . . . . Société archéologique.
Président, N...
Secrétaire, M. Marionneau.

1798. Nantes. . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.
Président, N...
Secrétaire, N...

LOIRET

1865. Orléans . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Eudoxe Marcille.
Vice-président, M. Louis Dandier.

LOT

1878. Cahors. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

1872. Cahors. . . . . Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
Secrétaire, M. Malinoski.

LOT-ET-GARONNE

1878. Agen. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

MAINE-ET-LOIRE

Angers. . . . . Société académique.
Président, N...
Secrétaire, N...

1878 Angers. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, M. Célestin Port.

MANCHE

1878. Saint-Lo. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, N...
Vice-président, N...

Avranches . . . . . Société d'archéologie, sciences et arts.
Président, M. Laisné.
Secrétaire, N...

MARNE

1798. Chalons . . . . . Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Président, M. de la Barre-Duparc.
Vice-président, M. Virlet.

Reims . . . . . Société des Arts réunis.
Président, M. Dauphinot.
Vice-président, N...

HAUTE-MARNE

1836. Langres . . . . . Société historique et archéologique.
Président, M. Pistollet de St-Ferjeux.
Secrétaire, N...

MAYENNE

1873. Laval . . . . . Société des Arts réunis.
Président, M. d'Evry.

1876. Laval . . . . . Commission historique et archéologique.
Président, M. Chédeau.
Vice-président, N...

NIÈVRE

1873. Nevers. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Bouvenault.
Vice-président, M. Richard.

1878. Nevers. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

NORD

1839. Lille. . . . . Commission historique du département du Nord.
Président, M. Dehaisnes.
Secrétaire, N...

Cambrai . . . . . Société d'émulation.
Président, N..
Secrétaire, N...

OISE

1878. Beauvais . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Caix de Saint-Aymour.
Secrétaire, M. Armand Rendu.

ORNE

Alençon . . . . . Commission des archives.
Président, M. de la Sicotière.

PAS-DE-CALAIS

1874. Arras . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
Président, M. Oct. Petit.
Secrétaire, M. Lacœuille.

1845. Arras . . . . . Commission des antiquités départementales.
Président, M. l'abbé Van Drival.
Secrétaire, M. Lecesne.

1861. Arras . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
Président, M. de Brandt de Galametz.
Secrétaire, M. Desavary.

1835. Boulogne-sur-Mer . Société boulonnaise des Amis des arts.
Président, M. Hector de Rosny.
Secrétaire M Vaillant

PYRÉNÉES-ORIENTALES

1833. Perpignan. . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.
Président, M. Paul Massot.
Vice-président, M. Tastu.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Bayonne . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
Président, N...
Vice-président, N...

RHONE

1807. Lyon. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
Président, N...
Secrétaire, N...

SAONE-ET-LOIRE

Autun . . . . . Société Éduenne.
Président, N. .
Secrétaire, N ..

SARTHE

1838. Le Mans . . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
Président, N...

1875. Le Mans . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
Président, M. Bellée.
Vice-président, M. Bertrand.

Le Mans . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).
Inspecteur, M. Hucher.

SAVOIE

1878. Chambéry. . . . . Commission départementale de l'Inventaire
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, N...
Vice-président, N...

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Le Fèvre.
Vice-président, M. Eugène Debons.

1869. ROUEN . . . . . Société artistique de Normandie.
Président, M. Fauquet.
Vice-président, M. de Ligny.

DIEPPE. . . . . Société des Amis des arts.
Président, N...
Vice-président, N...

SEINE-ET-MARNE

1761. MEAUX . . . . . Société d'agriculture et du comice, sciences et arts.
Président, M. le comte de Moustier.
Vice-président, M. Buignet.

PROVINS . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Président, M. Drouyn de Lhuys.
Vice-président, M. Belin.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Deroisin.
Secrétaire, M. Wannez.

1878. VERSAILLES. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, N...
Secrétaire, N...

TARN

1876. ALBI. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

ALBY. . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres.
Président, M. Victor Doat.
Vice-président, M. Vieules.
Secrétaire, M. Emile Jolibois.

TARN-ET-GARONNE

1878. MONTAUBAN . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Vice-président, M. l'abbé Pottier et M. Solleville.
Secrétaire, M. Edouard Forestié.

VENDÉE

1854. La Roche-sur-Yon. . Société d'Émulation
Président, N...
Secrétaire, N...

VIENNE

1871. Poitiers . . . . . Société des archives du Poitou.
Président, M. Rédet.
Secrétaire, M. Richard.

1872. Poitiers . . . . . Académie des Beaux-Arts.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Poitiers . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

VIENNE (HAUTE-)

1845. Limoges . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.
Président, N...
Secrétaire, N...

VOSGES

1875. Saint-Dié . . . . . Société philomathique.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Epinal. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

TABLE DES MATIÈRES

Arrêté instituant une Commission permanente des Sociétés des Beaux-Arts 1
Arrêtés nommant des membres non résidants, des membres honoraires et des membres correspondants de la Commission permanente des Sociétés des Beaux-Arts. 4
Discours de M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, à MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 6
Procès-verbaux des séances. 11
Séance du 24 avril. 11
Séance du 25 avril. 13
Séance du 26 avril. 17
Séance du 27 avril. 20
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, à MM. les délégués des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 20
Récompenses accordées à MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 29
Lectures faites à la section des Beaux-Arts. 31
I. Inventaire des richesses d'art de la France, dans le département du Tarn. — M. Emile Jolibois, à Albi. 31
II. Inventaire des richesses d'art de la France dans le département du Nord. — M. l'abbé Dehaisnes, à Lille. 37
III. Notes sur les travaux de l'Académie d'Aix, relatifs aux Beaux-Arts. — M. E. de Berluc Perrussis, à Aix. 41
IV. Rapport à M. le Directeur des Beaux-Arts, sur les travaux de la Commission de l'Académie d'Aix, chargée de l'inventaire des richesses d'art de cette ville. — M. de Saporta, à Aix. 49
V. Note sur la Société d'Émulation de Cambrai (Section des Beaux-Arts). M. A. Durieux, à Cambrai. 53
VI. Note sur la Société Artésienne des Amis des arts d'Arras. — M. Ch. Desavary, à Arras. 56

VII. Origines de la Société Historique et Archéologique de Langres et du Musée. — M. Henry Brocard, à Langres. 58
VIII. Les origines de la Société de Statistique de Marseille. — M. Adrien Sicard, à Marseille. 63
IX. Union Artistique du Pas-de-Calais. — M. Carré, à Arras. . 65
X. Société Éduenne des Lettres, Sciences et Arts. (Musée lapidaire et autres.) — M. Bulliot, à Autun 68
XI. L'art en Saintonge et en Aunis. — M. l'abbé Julien-Laferrière, à la Rochelle. 75
XII. De l'importance des artistes provençaux dans l'antiquité. — M. E. Parrocel, à Marseille 79
XIII. De l'habitation dans les temps anciens. — M. George, à Lyon. 95
XIV. Les arts industriels en France au moyen âge et à l'époque moderne. — M. Noel, à Orléans 106
XV. Les origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon aux dix-septième et dix-huitième siècles. — M. Charvet, à Lyon. 121
XVI. L'Académie de peinture et de sculpture de Bordeaux. — M. Ch. Braquehaye, à Bordeaux. 131
XVII. Une page de peinture du quinzième siècle dans une église rurale du Périgord. — M. l'abbé A. Cheyssac, à la Roche-Chalais. 141
XVIII. Nouvelles applications de la photographie. — M. Léon Vidal, à Marseille. 148
XIX. Erreurs publiées dans les notices biographiques sur l'architecte Louis. — M. Ch. Marionneau, à Nantes. 151
XX. Lettres inédites du Frère André, de l'ordre des Frères Prêcheurs, peintre célèbre du dix-huitième siècle. — M. Ch. Marionneau, à Nantes. 161
XXI. Liste des Sociétés savantes des départements correspondant avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France 169

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE.

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

ET DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
RUE GARANCIÈRE, 8

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

ET DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 16 au 19 avril 1879

BEAUX-ARTS

TROISIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXX

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

ET DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 16 AU 19 AVRIL 1879

SECTION DES BEAUX-ARTS

TROISIÈME SESSION.

RAPPORT ET ARRÊTÉ INSTITUANT UN COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS.

Paris, 17 avril 1877.

MONSIEUR LE MINISTRE,

La réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements qui a lieu pour la troisième fois à la Sorbonne, en même temps que celle des délégués des Sociétés savantes, est bien faite pour encourager les espérances que vous aviez conçues lorsque vous songiez à rattacher par des liens plus étroits et plus réguliers les travailleurs de la province à ceux de Paris. Des communications d'un haut intérêt nous ont été adressées de tous les points de la France ; les unes élucident des points obscurs de l'histoire de notre

art national; d'autres témoignent des efforts tentés par les municipalités pour organiser des musées ou des expositions régionales, tandis qu'un certain nombre, recherchant les causes auxquelles fut dû autrefois l'éclat de nos industries d'art, nous apportent de précieux matériaux pour tout ce qui touche à la question vitale de l'enseignement du dessin. En résumé, tandis que le chiffre des délégués a doublé depuis l'an passé, celui des lectures a triplé.

Le moment semble donc venu d'offrir, par la création d'un comité spécial des Sociétés des Beaux-Arts, un centre à tant de bonnes volontés diverses, et de donner à toutes ces forces éparses une cohésion plus solide, qui assure leur action, qui étende et généralise leurs résultats.

L'exemple des services rendus par le Comité des Travaux historiques et des Sociétés savantes est pour nous un puissant motif d'encouragement. Le modèle est là, sous nos yeux : nous n'avons qu'à l'imiter pour marcher vers un égal succès.

Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, dont j'ai l'honneur de vous proposer la création, aurait pour mission, comme son aîné des Sociétés savantes, de présider à l'organisation de la réunion annuelle des délégués, et d'entretenir une correspondance régulière avec les conservateurs de musées, les directeurs d'écoles, les collectionneurs, les artistes, les amateurs, en un mot, avec toutes les associations ou les particuliers qui s'intéressent au progrès de l'art.

Il se composerait, tout d'abord, de deux sections : l'une comprenant plus spécialement l'étude des choses du passé, les recherches relatives à l'architecture, à la peinture, à la sculpture, à la gravure, à la musique, à la céramique, à la tapisserie, etc., etc., c'est-à-dire à tout ce qui rentre dans le vaste domaine de l'histoire de l'art; l'autre, plus particulièrement consacrée aux choses du présent et de l'avenir, suivrait toutes les manifestations de la vie artistique dans les départements : art dramatique et musical, décoration d'édifices publics, expositions d'art rétrospectif ou contemporain, organisation de conférences, création d'écoles et de musées industriels; elle serait, pour résumer en une seule appellation ses attributions et son but, la section de l'enseignement.

Des membres honoraires, des membres non résidants et des correspondants viendraient compléter le comité formé par ces deux

sections, en lui assurant le concours de toutes les compétences; le *Bulletin des Beaux-Arts*, dont vous avez décidé de reprendre la publication, serait l'organe tout indiqué de ses travaux et permettrait de faire paraître chaque mois, ou de résumer les principales communications qui lui seraient adressées; enfin, les deux sections pourraient être autorisées à vous présenter, chaque année, des propositions de récompenses à accorder, sous forme de subventions ou de médailles, à quelques-unes des Sociétés des Beaux-Arts ou à leurs membres.

Tel est, en peu de mots, Monsieur le ministre, le projet dont vous avez bien voulu m'autoriser à vous proposer la réalisation : il appartient au gouvernement de la République d'éclairer le goût, de répandre le culte du beau, de faire pénétrer dans toutes les parties de la France l'enseignement artistique, indispensable au progrès de tant d'industries, source féconde d'honneur et de richesse pour le pays.

Les rapports de nos inspecteurs du dessin, qui achèvent en ce moment leur enquête, me montrent que de toutes parts le mouvement s'accentue en ce sens; la création du Comité des Sociétés des Beaux-Arts lui donnera le centre et l'unité dont il a besoin.

Veuillez agréer, Monsieur le ministre, l'hommage de mon respectueux dévouement.

Le Sous-Secrétaire d'État,
EDMOND TURQUET.

Approuvé :
Le ministre de l'Instruction publique
et des Beaux-Arts,
JULES FERRY.

Par arrêté en date du 18 avril 1879, rendu sur la proposition du Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts, il est institué auprès de l'administration un Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, chargé de présider à l'organisation de la réunion annuelle des délégués à la Sorbonne, et d'examiner les communications adressées au ministre par les Sociétés des départements et les membres de ces Sociétés.

Sont membres de droit du Comité : le ministre, président; le Sous-Secrétaire d'État, 1er vice-président; le Secrétaire général de l'administration des Beaux-Arts, 2e vice-président; le chef du bureau de l'Enseignement, secrétaire; le sous-chef du même bureau, secrétaire-adjoint.

Le Comité se composera de deux sections : une section de l'histoire de l'Art, et une section de l'Enseignement.

Le ministre nommera le secrétaire et les membres de chaque section, qui ne pourront être plus de vingt-cinq; chaque section nommera ensuite, lors de sa première séance, un président et deux vice-présidents.

Le Comité comprendra, en outre, des membres honoraires, des membres non résidants et des correspondants, nommés par le ministre après avis ou sur la proposition de l'une des sections.

Chaque section se réunira régulièrement une fois par mois, et plus souvent si ses travaux l'y obligent.

Par arrêté en date du 18 avril 1879, rendu sur la proposition du Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts :

Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements sera composé ainsi qu'il suit :

Président, M. Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

1er *vice-président,* M. Edmond Turquet, Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts.

2e *vice-président,* M. Louis de Ronchaud, Secrétaire général de l'Administration des Beaux-Arts.

Secrétaire, M. Jules Comte, chef du bureau de l'Enseignement à l'Administration des Beaux-Arts.

Secrétaires-adjoints, MM. Escallier (Edouard), sous-chef du bureau de l'Enseignement, et Jamain (Joseph), conservateur du Dépôt légal.

MEMBRES :

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

MM. Arago (Étienne), conservateur du Musée du Luxembourg.
Baignères (Arthur), critique d'art.
Barbet de Jouy, administrateur des Musées nationaux.

MM. Blanc (Charles), de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts.

Burty, critique d'art.

Caix de Saint-Aymour (de), membre du conseil général de l'Oise.

Champfleury, conservateur des collections à la Manufacture nationale de Sèvres.

Chéron, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale.

Clément (Charles), critique d'art.

Casimir-Perier (Paul), député.

Havard (Henry), critique d'art.

Houssaye (Henry), critique d'art.

Guiffrey, archiviste aux Archives nationales.

Gentil, membre de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

Gonse, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Lambert de Sainte-Croix, sénateur.

Lauth, administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres.

Langlois de Neuville, directeur des bâtiments civils au Ministère des Travaux publics.

Mantz (Paul), critique d'art, chef de bureau au Ministère de l'Intérieur.

Michaux, chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine.

Montaiglon (de), professeur à l'École des Chartes.

Muntz, bibliothécaire archiviste de l'École des Beaux-Arts.

Schoelcher, sénateur.

Saint-Victor (Paul de), inspecteur des Beaux-Arts.

Véron, rédacteur en chef du journal *l'Art*.

Secrétaire.

M. Jouin (Henry), attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT.

MM. About (Edmond), critique d'art.

Bardoux, député.

Berger (Georges), critique d'art, directeur des sections étrangères à l'Exposition universelle de 1878.

Bellay, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Paris.

Boeswillwald, inspecteur général des monuments historiques.

Castagnary, critique d'art, président du conseil municipal de Paris.

Charton, sénateur.

Chipiez, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Paris.

Delaborde (vicomte Henri), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Dubois (Paul), directeur de l'École des Beaux-Arts.

Guillaume, membre de l'Académie des Beaux-Arts.

Gruyer, membre de l'Institut, inspecteur des Beaux-Arts.

Kaempfen, inspecteur des Beaux-Arts.

Leconte, député.

Liouville, député.

Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des arts décoratifs.

Millaud (Édouard), député.

Narjoux, architecte.

Nuitter, conservateur des archives de l'Opéra

Osmoy (comte d'), député.

Perrin (Émile), membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français.

Pillet, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Paris.

Thomas (Ambroise), membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation.

Vaucorbeil, inspecteur des Beaux-Arts, commissaire du Gouvernement près les théâtres subventionnés.

Viollet-Leduc, architecte, membre de la Commission des monuments historiques.

Secrétaire.

M. Roger-Ballu, inspecteur adjoint des Beaux-Arts.

Arrêtés du 18 avril 1879, rendus sur la proposition du Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts, nommant des membres non résidants et des correspondants au Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

MEMBRES NON RÉSIDANTS.

MM. Bariau, conservateur du Musée de Moulins.

Berluc-Pérussis (de), président de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix.

Castan (Auguste), secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, membre correspondant de l'Institut.

Chabal-Dussurgey, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie d'Aix.

Charvet (Léon), inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Lyon.

Colin (Paul), inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Caen.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles.

Dubouché, directeur du Musée céramique de Limoges.

Dutert, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Douai.

Gréau, président de la Société des Amis des arts à Troyes.

Lenthéric, ingénieur des ponts et chaussées à Nîmes.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans.

Pelletier, président de la Société industrielle d'Elbeuf.

Port (Célestin), archiviste du département de Maine-et-Loire.

Roux, président de la Société des Amis des arts de Marseille.

CORRESPONDANTS.

MM. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Beaux-Arts de la Mayenne.

Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille.

Bracquehaye, directeur de l'École municipale de dessin à Bordeaux.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord.

Dauban (Jules), inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers.

Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai.

Georges (G.), président de la Société littéraire et archéologique de Lyon.

Jolibois (Émile), conservateur du Musée d'Albi, secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

Le Breton (G.), conservateur du Musée céramique de Rouen.

Marionneau, président de la Société archéologique de Nantes.

Michel (Ernest), conservateur du Musée de Montpellier, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Toulouse.

Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon.

Noel, archiviste, professeur à l'École de dessin d'Orléans.

Péraldi, conservateur du Musée d'Ajaccio.

Roussel, propriétaire à Anet.

Travers (Émile), archiviste paléographe, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen.

Le mercredi 16 avril 1879, quatre-vingts délégués de soixante Sociétés d'Art des départements se sont réunis à midi et demi dans le grand amphithéâtre de la salle Gerson.

La séance ayant été ouverte par M. Edmond Turquet, Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, assisté de M. de Ronchaud, Secrétaire Général de l'Administration des Beaux-Arts, M. Castagnary, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de France, président du conseil municipal de Paris, occupe le fauteuil de la présidence. MM. Pillet, inspecteur de l'enseignement du dessin pour l'Académie de Paris, Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, et Sevin, attaché à l'Administration des Beaux-Arts, prennent place au bureau, comme secrétaires.

PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES.

Séance du mercredi 16 *avril* 1879.

PRÉSIDENCE DE M. CASTAGNARY, MEMBRE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE GÉNÉRAL DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE, PRÉSIDENT DU CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS.

Après une allocution de M. le Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts, M. Castagnary prononce le discours suivant :

MESSIEURS,

Je dois à la désignation bienveillante de M. le Ministre de l'Instruction publique l'honneur d'inaugurer votre session annuelle, et le plaisir de vous souhaiter la bienvenue au nom de la ville de Paris.

Vous allez commencer aujourd'hui ces lectures que vous considérez, dans votre modestie, comme n'ayant qu'un caractère particulier et local.

Permettez-moi de vous dire que Paris ne partage pas votre opinion à cet égard; il sent très-bien que l'érudition archéologique ou autre n'empêche pas le cœur de battre, et qu'au fond de vos recherches, il y a l'amour passionné de la patrie. Aussi suit-il vos travaux avec une sollicitude qui ne se dément pas. Il connaît les résultats obtenus par vous. Si, dans nos départements, le goût des Beaux-Arts s'étend et se purifie, si nos musées s'enrichissent d'œuvres nouvelles et variées, si des chefs-d'œuvre, des pièces

rares ou curieuses sont tirés de la poussière et amenés au grand jour, si enfin le respect et la vénération pour les monuments du passé augmentent dans le public, c'est à vous qu'on le doit. Vous avez allumé et vous entretenez en province le feu sacré du goût.

Nos artistes connaissent le chemin de vos expositions, et plus d'un s'honore d'y avoir reçu des récompenses. Tandis qu'ils vous apportent comme un écho des bruits et des querelles artistiques de Paris, vous écrivez à notre usage ces monographies savantes, études actuelles ou rétrospectives dont l'objet est d'élucider un problème administratif ou de mettre en lumière un point d'histoire. Nous en entendrons tout à l'heure des plus complètes et des plus intéressantes.

Ainsi l'échange est entretenu entre Paris et la province. C'est un va-et-vient de faits et d'idées qui ne s'arrête pas, et d'où résulte à la longue cette communauté de direction qui fait l'unité de l'esprit français. Sur tous les points du territoire, sociétés, groupes, simples citoyens, nous nous sentons solidaires; nous poursuivons un même but, qui est la glorification de la France dans le passé, l'extension de son influence dans l'avenir.

Cette année, une tâche d'un genre particulier est venue s'ajouter à toutes celles qui vous incombent ou que vous avez assumées déjà. Au moment où la République a résolu de démocratiser le dessin en le faisant pénétrer jusqu'aux écoles de village, une étude préliminaire sur l'état actuel de son enseignement étant indispensable, c'est vous qu'on a conviés à cette enquête. Votre empressement à répondre aux vues du Gouvernement a été tel, et vos travaux en cette matière se sont trouvés si nombreux, qu'il a fallu en répartir la lecture sur l'ensemble de vos trois séances.

Il est vrai que rarement œuvre d'un intérêt plus immédiat a été proposée à votre bonne volonté. Notre industrie est menacée par les efforts qu'on a faits partout à l'entour de nous pour l'enseignement du dessin. Les peuples étrangers qui n'étaient, il y a dix ans, que nos imitateurs, commencent à devenir nos rivaux. C'est une vérité qui a éclaté à l'Exposition de 1878. Le péril est flagrant. Si nous voulons conserver notre supériorité dans les arts qui relèvent du sentiment et du goût, il faut prendre des mesures, faire tous les sacrifices nécessaires. J'ai la confiance qu'en nous mettant à l'œuvre, cette année, nous aurons bientôt repris notre avance et ressaisi le sceptre.

Ce sera un premier bien, où la prospérité publique est grandement intéressée. Ce ne sera pas le seul. A vulgariser le dessin comme on vulgarise l'écriture, j'entrevois un affermissement de la raison publique qui doit singulièrement profiter à la stabilité générale. L'éducation de l'œil a été chez nous trop négligée, et j'ai toujours remarqué que celui qui voit bien pense plus juste, et que, pensant plus juste, il conserve mieux ses idées. Ce qui nous frappe, quand nous portons le regard en arrière de nous sur notre propre histoire, c'est l'extrême fréquence des révolutions du goût. Les écoles se succèdent chez nous avec une rapidité effrayante. En moins d'un siècle, nous avons eu quatre revirements brusques. Vers 1780, Boucher, le peintre des boudoirs aristocratiques, est détrôné par David, l'apôtre de l'égalité révolutionnaire. David ensuite, ou plutôt son école, car David meurt proscrit, tombe sous les assauts répétés du romantisme. A son tour, cette pléiade brillante passe comme un météore, et de nos jours ce sont les naturalistes qui envahissent la place. Ainsi, tous les vingt-cinq ans, nouvelle théorie, nouveau langage, et les passions sont tellement surexcitées qu'on se rue l'un sur l'autre en se lançant mille invectives. La guerre des romantiques contre les classiques est restée mémorable sous ce rapport.

Sommes-nous condamnés à ces fluctuations perpétuelles? Je ne le pense pas. Elles venaient, j'imagine, de ce que chaque école, au lieu d'être l'expression de la nation entière, s'en isolait, ne représentait pas même une classe, mais une élite, une catégorie privilégiée, dont elle suivait la fortune politique. L'école de Boucher décroît sous l'Encyclopédie et disparaît avec l'ancien régime. Le classique de David succombe, avec l'idée révolutionnaire, devant le romantisme, qui met à ressusciter le moyen âge la même ardeur que mettent les Bourbons de la branche aînée à restaurer l'Église. Sous Louis-Philippe, le juste milieu dans la pensée amène l'éclectisme dans les arts. Enfin, avec le suffrage universel, intervient le naturalisme, qui prend la société pour objet et l'observation pour moyen.

Dès lors, plus d'écoles possibles. La nation se substitue aux oligarchies partielles qui avaient patronné les anciens systèmes. L'art s'unifie au sein de la démocratie triomphante. Son sujet devient identique avec son objet : c'est la France qui tout à la fois reproduit son image et la contemple. La vulgarisation du dessin comme

science ou comme art ne peut qu'accélérer ce mouvement. En art, comme en politique, l'ère des révolutions est bien près d'être close.

Tel est, Messieurs, le résultat lointain mais assuré de vos efforts.

Je déclare ouverte votre session de 1879, et je vous invite à commencer vos travaux.

La parole est ensuite donnée aux délégués pour des lectures ou des communications verbales.

M. Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille, lit un mémoire sur *les directeurs de l'École des Beaux-Arts de Marseille* depuis 1793 jusqu'à présent.

M. Brocard, conservateur du Musée de Langres, lit un mémoire sur *le Musée* de cette ville.

M. Carré, membre de l'Union artistique du Pas-de-Calais, fait une communication sur *l'enseignement du dessin dans les Écoles d'Arras*.

M. Charvet, inspecteur de l'enseignement du dessin, lit une étude sur *l'organisation de l'enseignement de l'École publique de Lyon au* XVIII*e siècle*.

M. Durieux, représentant la Société d'émulation de Cambrai, lit un mémoire sur *les Écoles de dessin* et un mémoire sur *le Musée* de cette ville.

M. Jolibois, conservateur du Musée d'Albi, lit un mémoire sur *l'histoire des Beaux-Arts à Toulouse* et sur *les annales de l'hôtel de ville*.

M. Parrocel, membre de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, lit une étude sur *l'importance des artistes provençaux dans l'antiquité*.

M. Teissier, professeur à la Faculté de Caen, expose *le rôle et les travaux de la Société des Beaux-Arts de Caen*.

M. Henry Jouin, secrétaire de la réunion, donne lecture d'une Notice de M. Dangé d'Orsay, membre de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art du Lot, sur *le Musée de Cahors;*

D'un Mémoire sur *l'enseignement du dessin à Tours,* par M. Laurent, directeur de l'École municipale de cette ville;

D'une Note sur *l'organisation de l'École municipale de dessin et de peinture* et sur *le Musée de Rouen,* par M. Morin, directeur de l'École de dessin et de peinture de Rouen;

D'une note sur *l'enseignement du dessin* et sur *le Musée d'Ajaccio*, par M. Péraldi, conservateur du Musée de cette ville ;

D'une note sur *l'Union artistique du Pas-de-Calais*, par M. Boutry, président de cette Société.

Séance du jeudi 17 *avril* 1879.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DELABORDE, SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, MEMBRE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

Au début de la séance, M. Charvet, inspecteur de l'enseignement du dessin, vice-président de la Société académique d'architecture de Lyon, est nommé vice-président.

Siégent au bureau comme secrétaires, MM. Henry Jouin, Pillet, Louis Sevin.

M. le vicomte DELABORDE ouvre la séance par le discours suivant :

MESSIEURS,

J'ai été appelé à faire partie de la Commission chargée de diriger les travaux de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, à l'époque où cette commission a été instituée. J'y figure par conséquent aujourd'hui parmi les anciens, si tant est que le mot puisse s'appliquer aux membres d'une compagnie vieille à peine de cinq années, et c'est sans doute à cette vétérance relative que je dois l'honneur d'avoir été choisi pour occuper la place où me voilà. Qu'il me soit permis toutefois de rechercher aussi et de trouver dans des considérations plus hautes les motifs de ce choix bienveillant. En faisant de moi votre président, l'Administration des Beaux-Arts aura entendu, et je l'en remercie, associer à vos travaux l'Académie elle-même dans la personne d'un de ses représentants. Elle sait bien, et elle aura voulu rappeler que l'Académie a ses droits supérieurs et sa place partout où il s'agit des affaires de l'art dans notre pays, et que tout ce qui intéresse l'histoire, les progrès passés ou présents, l'honneur, en un mot, de cet art national, ne saurait ni la laisser indifférente, ni se passer sans inconvénient de son concours.

Or, Messieurs, quoi de plus digne de la sollicitude des amis de

l'art à tous les degrés ou, si l'on veut, à tous les âges, — y compris les académiciens, — quoi de plus propre à instruire ou à fortifier notre juste fierté patriotique que ce relevé qu'on a entrepris de faire des richesses appartenant à la France ? Il n'y a pas là en effet une simple opération de recensement, l'énumération toute sèche d'objets une fois reconnus et étiquetés ; il y a, en raison même des informations prises et des indications fournies, un enseignement historique, à vrai dire, et un enseignement des plus précieux, puisqu'il équivaut presque à ce qu'on pourrait appeler la biographie authentique de l'art français, depuis sa robuste enfance au XIIe et au XIIIe siècle, jusqu'à sa virilité tantôt élégante, tantôt majestueuse, souvent changeante dans sa physionomie, mais au fond toujours puissante et saine, au temps des Clouet et de Jean Goujon comme au temps de Poussin et de Puget, sous l'influence du régime assez peu substantiel pourtant auquel Watteau et les siens la soumettent comme sous l'austère discipline hygiénique que David et ses élèves lui imposent, au commencement du siècle suivant.

Vous avez, Messieurs, dès les premiers jours, trop bien compris l'opportunité d'une entreprise aussi utile, et, dans le sens le plus exact du mot, aussi essentiellement nationale, pour qu'il soit nécessaire d'insister devant vous sur la signification qu'elle comporte et sur les conséquences fécondes qu'elle peut avoir. Vous vous êtes associés à nos efforts avec trop d'empressement et de bon vouloir pour que je songe à stimuler votre zèle plutôt qu'à vous remercier, — et c'est ce que je fais de tout cœur, — des témoignages que vous en avez donnés.

Ne l'oublions pas pourtant, nous n'en sommes encore qu'aux premiers pas dans la longue carrière que nous avons à parcourir. Un temps d'arrêt ou seulement une apparence de lassitude, un semblant d'hésitation ou de découragement pourrait tout compromettre, et, à ce sujet, oserai-je vous dire toute ma pensée ? Pourquoi non ?

Nous sommes ici entre nous, nous pouvons bien à huis clos nous laisser aller aux confidences sans détour et aux aveux sans réticence. Sommes-nous tout à fait sûrs de persévérer jusqu'au bout dans la tâche si résolûment commencée ? Sommes-nous bien décidés à ne l'interrompre à aucun moment, ni sous aucun prétexte ?

Ce qui nous manque parfois, à nous autres Français, dans le champ de l'art ou de l'érudition comme ailleurs, ce n'est certes ni le désir ni le sentiment du bien ; c'est l'esprit de suite pour le faire. Je vous en conjure donc, Messieurs, j'en conjure aussi ceux qui ont pris l'initiative ou qui ont aujourd'hui la responsabilité de cette bonne et belle œuvre, pas de ralentissement, pas d'ajournement, pas de ces distractions ou de ces froideurs auxquelles on est si facilement tenté de donner raison, en face d'idées nouvelles ou de prétendus besoins nouveaux. Nous avons un devoir nettement défini, un but fixe, des services à rendre aux autres et des engagements envers nous-mêmes à tenir : n'abandonnons rien, ne négligeons rien de tout cela. Qu'il n'en soit pas, par notre faute, de l'*Inventaire des richesses d'art de la France* comme d'autres projets plus ou moins vastes, plus ou moins généreux, que nous avons vus de notre temps tromper les espérances qu'ils avaient d'abord fait naître et ne recevoir un commencement d'exécution que pour entrer bientôt dans une période de langueur, sinon pour retourner au néant.

Les résultats déjà obtenus ne sont-ils pas d'ailleurs de nature à encourager tout le monde : l'administration, nos collaborateurs et nous-mêmes ? Il me suffira, pour le démontrer, de rappeler brièvement ce qui a été fait jusqu'ici.

Le premier fascicule du premier volume consacré aux monuments civils de Paris vient d'être publié. Il renferme les monographies de l'Institut de France, par MM. Guiffrey et de Lajolais ; du Palais des Archives, par M. Guiffrey ; de l'Opéra, par M. Nuitter ; du Palais-Royal et du Théâtre-Français, par M. Chabrol.

Antérieurement à la publication de ce fascicule, deux volumes complets avaient paru. L'un contient les monographies de vingt-sept édifices religieux de Paris, dues à la plume de MM. Clément de Ris, Michaux, Guiffrey, Paul de Saint-Victor, Goddé, Gruyer, de Ronchaud, Paul Mantz et Queyron ; l'autre, relatif aux monuments de province, nous donne, entre autres inventaires importants, celui du Musée d'Orléans, par M. Eudoxe Marcille ; celui du Musée de Châlon-sur-Saône, par MM. Destailleur et Lucien Paté ; enfin, celui du Musée de Montpellier, par MM. Lafenestre et Ernest Michel.

Aujourd'hui l'impression se poursuit simultanément de quatre

volumes, dont deux sont consacrés à l'inventaire des objets d'art conservés dans quelques monuments civils de Paris, deux autres à l'inventaire de nos richesses en province. Le premier fascicule du premier de ces quatre volumes a déjà paru, comme je viens de le dire. Des deux livraisons qu'il reste à publier, l'une contiendra la description par M. Michaux de quatre-vingts *fontaines de Paris*, et celle de l'*Arc de triomphe de l'Étoile* par l'érudit et très-zélé archiviste de notre commission, M. Henry Jouin; l'autre comprendra les inventaires de la *Bibliothèque Mazarine*, par feu M. de Sacy, du *Val-de-Grâce*, par M. Ruprich Robert, de la *Tour Saint-Jacques* et du *Campanile de Saint Germain-l'Auxerrois*, par M. Michaux, plus une *Table analytique*, dressée comme l'ont été celles des tomes précédents, par les soins de M. Chéron.

Le second volume nous donnera les *Archives de l'ancien Musée des monuments français*, publiées par M. Albert Lenoir, d'après les manuscrits inédits d'Alexandre Lenoir, son père.

Dans le troisième volume prendront place les inventaires du *Musée de Nantes*, par M. Merson, du *Musée de Tours*, par M. de Montaiglon, du *Musée d'Angers*, par M. Jouin.

Quant au quatrième volume, on y trouvera les monographies d'un certain nombre de monuments en province, celles par exemple des *Archives départementales de l'Hérault*, par M. de la Pijardière, et de *Notre-Dame de Granville*, par M. Guiffrey. A la suite de ces monographies sont insérées cent cinquante notices écrites par M. Edmond Michel, et intéressant les départements du Loiret, de l'Yonne et de Seine-et-Marne. Quelques inventaires encore, relatifs à des monuments des départements du Rhône, des Vosges et de la Seine-Inférieure, s'ajouteront aux inventaires mentionnés ci-dessus, si l'espace disponible le permet.

Enfin, vous vous rappelez que la *Commission de l'Inventaire* avait organisé dans les bâtiments du Trocadéro, à l'époque de l'Exposition universelle, une exposition de portraits nationaux. Une *Notice historique et analytique*, rédigée par M. Jouin, des *peintures, sculptures, miniatures*, etc., dont se composait cette collection éphémère, mais à tous égards si intéressante, a été offerte à chacun des exposants par l'Administration des Beaux-Arts.

Vous le voyez, Messieurs, dans le domaine que nous avons entrepris d'exploiter ensemble, ni la terre ni les ouvriers n'ont

chômé, et nos collaborateurs de province, aussi bien que nos collaborateurs à Paris, peuvent se rendre cette justice qu'ils ont, comme aurait dit Montaigne, « bien attaqué de prime-face et gaillardement entamé la besogne ». Reste à la continuer maintenant, et même, dans une certaine mesure, à en élargir, je crois, les conditions.

Ne conviendrait-il pas, en effet, ne serait-il pas avantageux pour tout le monde que vos travaux ne se bornassent pas à la recherche et à la production de renseignements sur les choses, et que les hommes, parfois oubliés ou peu connus, qui les ont faites, devinssent, eux aussi, l'objet de vos préoccupations érudites ? Les biographies d'artistes provinciaux rentrent naturellement dans le cadre de notre entreprise, ou, tout au moins, elles pourraient s'y rattacher, à titre d'annexes. Sans doute des écrits de ce genre ont été envoyés déjà, et quelques-uns ont été publiés dans les comptes rendus des séances annuelles tenues à la Sorbonne ; mais il nous semblerait souhaitable que ces envois à peu près exceptionnels jusqu'à présent prissent dorénavant le caractère d'une habitude, et que les documents retrouvés par vous sur un architecte, un sculpteur ou un peintre provincial vinssent plus souvent compléter ce que nous savons de ses ouvrages. Les notices ainsi communiquées pourraient fournir la matière d'une publication spéciale, parallèle pour ainsi dire à la publication de l'*Inventaire* et qui, comme celle-ci, serait offerte aux auteurs et aux bibliothèques des départements.

Dira-t-on que notre ambition va un peu loin, et que ce nouvel appel à votre libéralité court grand risque de ressembler à une sollicitation indiscrète ? J'en conviens, nous ne craignons pas de demander beaucoup, nous visons à beaucoup recevoir ; mais, après tout, à recevoir pour donner, puisque vos travaux ne sortent de nos mains que pour revenir, une fois imprimés, dans les vôtres, ou pour entrer dans les bibliothèques publiques. Permettez-moi, en finissant, d'invoquer cette excuse, et j'ajouterai, d'en trouver une autre dans le concours même que vous avez bien voulu nous prêter jusqu'à ce jour. Si vous n'aviez pas été, si vous n'étiez pas aussi dévoués à la cause de l'art dans notre pays, si vous n'aviez pas autant à cœur d'honorer tous les souvenirs qu'il nous a légués, de relever tous ses titres de noblesse, je n'aurais eu garde assuré-

ment de vous parler comme je viens de le faire. Au lieu de me préoccuper avec vous de l'avenir, je m'en serais tenu à l'état présent de notre œuvre, et je me serais contenté de constater ce qu'elle vous doit sans prétendre, ni rechercher, ni pressentir ce qu'elle pourra vous devoir encore.

Le discours de M. le vicomte Delaborde est vivement applaudi, puis la parole est donnée à M. Bégule, artiste peintre, membre de la Société littéraire et archéologique de Lyon, qui donne lecture d'une communication ayant pour titre : *Plan d'ensemble sur la cathédrale de Lyon.*

M. de Berluc-Pérussis, président de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix, lit un Mémoire sur *les anciens curieux et collectionneurs de Provence.*

M. Auguste Castan, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, donne ensuite lecture d'un Mémoire sur *les origines montbéliardaises du ciseleur François Briot et du monnayeur Nicolas Briot.*

M. Charles Cournault, membre de la Société d'archéologie lorraine, lit une Note sur *J. A. J. Aved, membre de l'Académie royale de peinture.*

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Beaux-Arts de la Mayenne, donne en communication l'*Histoire d'un musée de chef-lieu d'arrondissement.*

Un membre de l'assemblée, qui n'est pas délégué de province, demande à adresser une question à M. Abraham sur le mauvais état dans lequel serait le remarquable dessin de Lethière, à la sépia, rehaussé de gouache (*Brutus condamne ses fils à mort*).

M. le conservateur du Musée de Château-Gontier, répondant à l'interpellation, explique que l'accusation formulée, qui est le fait d'une lettre anonyme insérée dans un journal de la localité, n'est pas fondée. Les parties indiquées soi-disant couvertes de moisissure, sont justement celles rehaussées de gouache ; du reste, M. Dauban, correspondant de l'Institut, appelé à examiner le dessin dont il s'agit, a immédiatement reconnu l'inexactitude de l'accusation de négligence, adressée à M. le conservateur du Musée.

L'incident est clos.

La parole est donnée à M. Durieux, secrétaire général de l Société d'émulation de Cambrai, pour lire un Mémoire sur *le tapisseries de Cambrai.*

M. Georges, président de la Société littéraire et archéologique de Lyon, lit un Mémoire sur *l'organisation et la marche de l'Inventaire des richesses d'art dans la région.*

M. Parrocel, membre de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, reprend, en la résumant, la lecture qu'il a commencée hier de son *Étude sur l'influence des artistes provençaux et en particulier sur le mouvement artistique et littéraire provençal du* IIIe *au* XIIIe *siècle.*

M. Patoux, membre de la Société académique de Saint-Quentin, lit une Étude sur *les dernières années du peintre Maurice Quentin de Latour.*

M. de Berluc-Pérussis, président de l'Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix, communique des observations recueillies par M. le comte de Saporta, secrétaire de l'Académie d'Aix, sur *diverses œuvres de sculpture de l'église métropolitaine de Saint-Sauveur, avec les dessins de ces sculptures.*

M. Buret, ancien secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, communique, de la part de M. Travers, archiviste et membre de la même Société, des documents sur *le Carillon de Béthune.*

M. Olivier, membre de la Société industrielle d'Elbeuf, lit une Note rédigée par M. Pelletier, président de cette Société, sur *l'Enseignement professionnel du dessin pratiqué par la Société industrielle d'Elbeuf,* et accompagne sa lecture de spécimens de dessins exécutés par les élèves.

M. l'abbé Dehaisnes, archiviste du département du Nord, communique des notes résumées sur une *Histoire de l'art dans les Flandres,* d'après des documents inédits recueillis dans les départements du Nord et du Pas-de-Calais, et qui est en cours de publication. M. l'abbé Dehaisnes annonce qu'il a révélé dans son ouvrage plus de huit cents noms d'artistes complétement inconnus jusqu'à ce jour, découverte dont va profiter l'Inventaire des richesses d'art.

M. l'abbé Dehaisnes fait suivre cette communication de *rensei-*

gnements sur l'Inventaire des richesses d'art dans le département du Nord.

M. Mélicourt-Lefebvre, directeur du Musée de Dieppe, présente des observations sur l'*utilité d'un secrétaire perpétuel dans les Sociétés de Beaux-Arts*, pour assurer le fonctionnement sans intermittence de ces sociétés. M. Mélicourt lit également une Note *sur l'Enseignement du dessin à Dieppe.*

Après cette lecture, M. le président invite les membres de la réunion qui voudraient participer à l'Inventaire des richesses d'art, à se faire inscrire et à tenir compte du programme indiqué officiellement pour les travaux.

Séance du vendredi 18 *avril* 1879.

PRÉSIDENCE DE M. EDMOND ABOUT, MEMBRE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

Au début de la séance, M. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, membre correspondant de la Commission des Beaux-Arts, est choisi pour vice-président.

Siégent au bureau, comme secrétaires : MM. Henry Jouin, Pillet, Louis Sévin.

M. Edmond About ouvre la séance par une allocution où il rappelle la grande importance de la réunion, dont toute la France doit se rendre compte, dit-il. Il insiste particulièrement sur l'objet de la session au point de vue de l'enseignement du dessin. Un temps prochain viendra où chaque Français saura tirer un coup de fusil; il faut qu'un temps arrive, également prochain, où chaque Français saura donner un coup de crayon. L'étude du dessin aura pour but, non-seulement d'ouvrir de nouveaux horizons à un point de vue essentiellement pratique, mais aussi d'épurer le sens artistique, trop souvent contrarié par des nullités inconscientes ou de fausses théories. Il semble que la pratique de l'art, précisément parce qu'elle est une exception, soit une chose exclusive où l'exception seule soit appelée à juger. De là une sorte d'isolement dangereux qui enlève à l'école la subordination à laquelle elle devrait

être soumise. Il faut que tout Français, s'il n'est un praticien, au sens exact du mot, soit du moins apte à juger l'œuvre d'art.

Le jour où le dessin sera entré dans le sang de la nation, on ne craindra pas de voir les déclassés de l'art aussi nombreux qu'ils le sont aujourd'hui. Dans ce sens encore, l'inspection du dessin surtout sera profitable, car elle ira directement à l'encontre des erreurs que peut faire naître la solitude.

Il faut, a dit M. About, qu'on s'empresse de créer une unité de direction dans l'enseignement de l'art, et Paris, cette fois encore, sera le centre d'où partira l'effort dirigeant. Mais l'orateur n'oublie pas qu'il s'adresse à des... provinciaux; aussi a-t-il soin de rappeler avec un à-propos délicat que lui-même est un provincial, chassé de sa province, l'Alsace-Lorraine, et pour qui Paris n'est devenu qu'une patrie d'adoption.

L'allocution de M. Edmond About est vivement applaudie.

La parole est ensuite donnée à M. Brocard, conservateur du Musée de Langres, qui lit un *Mémoire sur le Musée, les Beaux-Arts en général et l'Enseignement du dessin à Langres.*

M. Carré, de l'Union artistique du Pas-de-Calais, lit un *Mémoire relatif à la fondation d'une pension dite de droit et à l'augmentation de la caisse de secours de la Société.*

A ce moment, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accompagné de M. le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, vient assister à la réunion et prend place au bureau. M. le Ministre se fait rendre compte par M. le président du travail en cours de lecture et échange quelques observations avec un certain nombre de délégués relativement à l'enseignement du dessin dans leurs arrondissements.

M. l'abbé Dehaisnes lit une communication sur *la tapisserie de haute lisse à Arras avant le* XVe *siècle.* Il ajoute des notes inédites au travail si remarquable entrepris par MM. Guiffrey, Pinchard et Muntz. Ces notes ont été puisées par M. l'archiviste du Nord dans les dépôts publics du Pas-de-Calais. Il en résulte que des tapisseries de haute lisse ont été fabriquées à Arras en 1310.

M. Advielle, de l'Académie d'Arras, ajoute aux communications de M. l'abbé Dehaisnes des observations verbales qui en complètent encore la valeur.

M. Le Breton, vice-président de la réunion, donne communica-

tion d'un *Mémoire sur le rôle de la porcelaine dans l'art décoratif.* M. Le Breton fait un rapprochement intéressant entre ce genre de décoration dans les autres pays et nos productions de Sèvres. Il insiste sur le parti précieux qu'il y aurait à en tirer pour l'art, dans l'ornementation intérieure.

M. Devaux, délégué de la Société havraise d'études diverses, lit une *Note sur le Musée du Havre.*

M. Teissier, au nom de M. Guillard, conservateur du Musée de Caen, fait une communication sur l'*Enseignement du dessin à Caen.*

M. Noel, architecte, professeur, lit une *Note sur l'organisation de l'École municipale de dessin d'Orléans.* M. Noël appuie de nouveaux arguments l'utilité de créer des écoles d'art décoratif. Il exprime le vœu que les villes prennent l'initiative des améliorations à introduire pour l'enseignement du dessin. Il insiste sur un nouveau choix de modèles et aussi sur le dessin géométrique comme point de départ de l'enseignement.

M. le Ministre félicite M. Noël sur son travail et dit qu'il sera tenu compte des indications qui s'y trouvent mentionnées.

M. Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, et après lui plusieurs membres, dont MM. Bourgoing, architecte, et Braquehaye, professeur de dessin, expriment l'opinion que la connaissance du dessin géométrique est sans doute à placer à la base de tout enseignement graphique, mais avec la réserve qu'on dégagera l'étude du dessin géométrique de tout caractère scientifique, afin de ne pas rebuter l'intelligence de l'enfant.

M. Noël est le plus empressé à reconnaître que telle est sa pensée dans la question soulevée au sujet de son intéressant travail.

M. le Ministre et M. le Sous-Secrétaire d'État quittent la réunion.

La séance est suspendue pendant quinze minutes et reprise à trois heures dix minutes.

La parole est donnée à M. Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Beaux-Arts de la Mayenne, qui remercie d'abord le Gouvernement d'avoir institué l'inspection de l'enseignement du dessin, et lit ensuite une *Note sur l'Enseignement du dessin à Château-Gontier.*

M. Vérox, directeur de l'École des Beaux-Arts de Poitiers, lit une Note sur cette école et une autre sur l'*École communale de dessin*.

M. Henry Jouin, l'un des secrétaires, mentionne les travaux ci-dessous, en l'absence de leurs auteurs :

Note sur l'Enseignement du dessin dans le Finistère, sur le Musée et le catalogue des richesses d'art, par M. de la Barre-Duparcq ;

Note sur l'Enseignement du dessin à la classe ouvrière du Mans, par M. Desgranges ;

Note sur le même enseignement au Mans et *Mémoire relatif à l'Inventaire des richesses d'art*, par M. Hucher ;

Note sur l'Enseignement du dessin dans le Lot, par M. Marion ;

Note sur l'Enseignement du dessin à Rouen, par M. Morin ;

Note sur l'Enseignement du dessin à Ajaccio, et sur l'Inventaire des richesses d'art en Corse, par M. Peraldi.

M. Léon Vidal, délégué de la Société de statistique de Marseille, donne lecture de quelques observations au sujet des *Conférences faites à l'École nationale des arts décoratifs de Paris sur les arts industriels*.

Ces observations tendent à préciser le but de ces conférences et à provoquer leur imitation parallèlement à la création d'autres écoles d'art décoratif.

M. Braquehaye, de la Société archéologique de Bordeaux, lit un Mémoire sur *les tapisseries des Gobelins et les portraits historiques conservés dans les salles de la Bourse, à Bordeaux*.

M. Henry Jouin, l'un des secrétaires, mentionne les travaux ci-dessous, en l'absence de leurs auteurs :

Étude sur l'Enseignement du dessin dans l'Allier, par M. Bariau, conservateur du Musée de Moulins ;

Note sur l'Enseignement du dessin dans le Doubs, par M. Favre, de la Société d'émulation de Montbéliard ;

Notice sur les vitraux de la cathédrale de Laon, par M. de Florival, de la Société académique de Laon ;

Monographie de l'église Saint-Maurice à Épinal, par M. Félix Voulot, conservateur du Musée départemental des Vosges ;

Monographie de l'église cathédrale de Saint-Maurice à Angers, par M. de Farcy, membre de la Commission départementale de l'Inventaire de Maine-et-Loire ;

Monographie de l'église Notre-Dame de Cholet, par M. Spal, de la même Commission ;

Inventaire de l'évêché d'Autun et des objets d'art qu'il renferme, par M. Gabriel Dumay, de la Société éduenne.

Séance générale du samedi 19 avril.

Le samedi 19 avril, a eu lieu à la Sorbonne, dans la grande salle du concours général, sous la présidence de M. Jules Ferry, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la distribution des récompenses aux Sociétés savantes et aux savants des départements.

A midi, M. le Ministre est arrivé, accompagné de M. Alfred Rambaud, son chef de cabinet. Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, et par les hauts fonctionnaires de l'Université, ainsi que par les membres du Comité des travaux historiques. M. Turquet, Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, a pris place sur l'estrade, à droite de M. le Ministre. MM Hérold, préfet de la Seine; Andrieux, préfet de police; Delisle, Milne-Edwards, Léon Renier, Maury, Daubrée, Faye, Giraud, de Ronchaud, Secrétaire général des Beaux-Arts, Du Mesnil, directeur de l'enseignement supérieur, étaient à côté d'eux.

On remarquait dans l'amphithéâtre MM. Gavarret, Hébert, de Quatrefages, Ed. Le Blant, Desnoyers, Alex. Bertrand, Valentin Smith, Chéruel, du Sommerard, H. Martin, le général commandant l'École polytechnique, le général de Xansouty, Manuel, etc.

Cinq rapports ont été lus sur les travaux des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts, par MM. Hippeau pour la section d'histoire; Chabouillet pour la section d'archéologie; Cornu pour la section des sciences; Pillet et Jouin pour les Sociétés des Beaux-Arts.

I

RAPPORT

SUR LES TRAVAUX RELATIFS A ENSEIGNEMENT DU DESSIN, PAR M. PILLET, INSPECTEUR DE CET ENSEIGNEMENT POUR L'ACADÉMIE DE PARIS.

MESSIEURS,

S'il est en France des hommes que la question si grave de l'enseignement du dessin doit intéresser, c'est vous assurément, vous qui ne craignez pas d'entreprendre un voyage de longue durée pour échanger les fruits de vos travaux de l'année.

Avant d'écouter le détail des richesses d'art nouvellement découvertes par vous sur le sol fécond de notre pays, ne convient-il pas de nous demander si nous avons à notre disposition les moyens de production artistique dont disposaient nos pères?

Plus favorisés qu'eux comme matériaux susceptibles de revêtir une forme, nous avons, grâce au progrès de l'industrie, tous les corps du globe à notre disposition.

Les métaux, les marbres, les bois précieux sont plus abondants qu'autrefois; ils sont plus rapidement et plus facilement façonnés; et cependant, nos productions sont inférieures, au point de vue de l'art, à celles de nos ancêtres, surtout pour les objets usuels.

Il semble que notre goût soit au-dessous du leur, et que l'homme appelé à profiter de la brillante civilisation moderne soit moins touché par une œuvre d'art que ne l'était le Grec des temps anciens ou le Français du moyen âge et de la Renaissance.

Faut-il s'étonner de cette infériorité lorsque nous constatons que l'on fait si peu pour notre éducation artistique tandis que nous sommes enfants, lorsque nous voyons le dessin, à l'aide duquel on pourrait si facilement et d'une manière si agréable former notre goût, être l'objet d'études premières si négligées?

C'est pourquoi, Messieurs, les communications que vous avez faites sur l'enseignement du dessin ont cette année un intérêt tout particulier,

Elles peuvent se classer en trois groupes. Dans le premier, nous placerons les recherches historiques; dans le second, les documents statistiques nous permettant de constater l'état actuel des choses; dans le troisième enfin, les projets d'organisation ou d'innovation.

Dans le premier groupe, la lecture de M. Bouillon-Landais vous a fait connaître l'histoire des directeurs de l'École de dessin de Marseille et l'organisation de cette école à son début. Il est intéressant de remarquer avec quel soin jaloux les fondateurs s'étaient préoccupés de former des artistes qui fussent de leur temps, c'est-à-dire en communion d'idées avec leurs contemporains.

A côté d'un peintre directeur de l'école on avait placé un conseil de surveillance comprenant : un médecin, un commerçant, des fonctionnaires de l'État, un botaniste et un mathématicien. Que pensez-vous de ces choix et du principe même de l'institution? Ne croyez-vous pas que ce soit un exemple à suivre pour les écoles de l'avenir?

La ville de Poitiers, grâce aux recherches de M. Véron, nous apparaît vers le milieu du dix-huitième siècle dotée d'une école académique de peinture, de sculpture et (dit le titre) d'arts analogues au dessin.

Nous apprenons avec surprise, car on n'agit plus ainsi de nos jours, que le peintre François Boucher envoyait ses meilleurs élèves voyager en France, afin de reconnaître les villes les plus favorables à la création d'écoles de dessin.

Poitiers fut choisie, et c'est un élève de Boucher qui fut l'organisateur de ses cours.

Langres en 1782, Cambrai vers la même époque, voient s'organiser dans leurs murs des écoles sérieuses.

M. Brocard nous fait l'histoire de la première, et se plaint qu'elle ait dégénéré.

M. Durieux, professeur dans la seconde après en avoir été l'élève, nous la montre florissante encore aujourd'hui, grâce à la bonne organisation qu'elle a conservée depuis.

M. Charvet, enfin, continuant ses intéressantes études historiques, ne vous a-t-il pas vivement intéressés et je dirai presque convertis, si vous ne l'étiez déjà, aux véritables principes qui doivent guider un peuple industriel dans son éducation artistique?

Vous vous souvenez de la peinture qu'il vous a faite des alternatives de vogue et d'abandon éprouvées par les produits de l'industrie lyonnaise. Il vous a montré le peintre Oudry, artiste de haute valeur, organisant admirablement l'École de Lyon, mais cédant cependant aux craintes maladroites des industriels de cette ville et cantonnant misérablement les études de dessin dans la reproduction exclusive des fleurs. La mode change : on ne veut plus de fleurs brochées ou brodées, et toute une industrie souffre et menace de s'éteindre, car elle n'a pas su former d'artistes véritablement capables de se plier aux exigences nouvelles et de la soutenir dans l'évolution qu'il lui faudrait prendre.

Remercions donc M. Charvet de nous avoir prouvé, l'histoire en main, que le dessin industriel n'est par lui-même qu'un rameau sans séve qu'il faut greffer, pour qu'il donne des fruits, sur un tronc puissant qui est le dessin pris dans la plus large acception du mot.

Les lectures du deuxième groupe nous ont permis de constater l'état actuel de quelques écoles. L'enquête qu'achèvent en ce moment les inspecteurs de l'enseignement du dessin édifiera complétement le pays sur ce point. En attendant, il est intéressant d'apprécier les efforts qui se sont produits presque sous vos yeux et auxquels plusieurs d'entre vous ont participé comme professeurs ou comme fondateurs.

N'aurions-nous pas confiance dans l'avenir, lorsque nous voyons la ville de Marseille consacrer 27,000 francs par an à son école et y entretenir des cours de dessin, d'anatomie, de peinture, de perspective, d'architecture et de sculpture ; lorsque l'école de Rouen nous apparaît, grâce au rapport de M. Morin, avec un budget de 13,000 francs et 300 élèves; lorsque Tours se présente à nous avec une école dirigée par M. Félix Laurent, 6,000 francs de dépenses annuelles et 180 élèves?

M. Guillard nous a prouvé que la ville de Caen, si riche en œuvres d'art, voulait coutinuer à former chez elle des générations d'artistes. M. Hucher, du Mans, nous montre une industrie, celle des vitraux, profitant largement de l'École de dessin ; enfin M. Abraham (Tancrède) dans une petite ville de la Mayenne, à Château-Gontier, et M. Pelletier, à Elbeuf, nous font assister aux efforts personnels, couronnés de succès, de professeurs capables et dévoués. Ils nous

prouvent ainsi qu'avec un personnel enseignant composé d'hommes comme MM. Dupré et Noury, nous pourrions obtenir les plus grands résultats.

Lorsque M. Mélicourt-Lefebvre, parlant pour la ville de Dieppe, demande avec énergie des programmes précis d'études et des nomenclatures de bons modèles, je ne puis que l'approuver, car je pense qu'il y a urgence à créer ce qu'il désire; mais lorsqu'il cite la ville de Paris comme ayant été dotée avec munificence par l'État, je l'arrête et le prie de remarquer que la grande cité s'est dotée elle-même : c'est par millions qu'il faut compter les sacrifices faits par elle, en vue d'organiser ses cours de dessin. Les grands, dit-on, doivent donner l'exemple; mais si l'exemple est bon, les petits doivent le suivre. Que les modestes municipalités fassent donc avec mesure ce que la capitale a fait avec prodigalité.

Remercions MM. Favre, de Montbéliard, Marion, de Cahors, Peraldi, d'Ajaccio, de la Barre-Duparcq, de Brest, de leurs communications.

S'ils ne nous font pas la description d'un état de choses aussi florissant qu'il le faudrait, sachons-leur néanmoins le plus grand gré de nous le signaler.

S'il est une innovation intéressante, c'est assurément celle réalisée par M. Vidal à l'École des arts décoratifs de Paris. Il est bien certain qu'à notre époque les procédés matériels de reproduction graphique ou de décoration des œuvres d'art sont tellement perfectionnés qu'il n'est plus permis à un artiste de les ignorer, surtout à un artiste qui consacre son talent à l'industrie. Les procédés de la gravure, de la lithographie et de la chromolithographie, ceux de la photographie et de la photogravure ne doivent pas lui être étrangers, car, s'il les ignore, il peut apprécier dans quelle mesure il est appelé à s'en servir. Les leçons faites sur ces questions par M. Vidal sont donc une heureuse création. Elles lui font honneur, ainsi qu'au directeur de l'école, M. Louvrier de Lajolais. Mais ne pensez-vous pas que l'on devrait généraliser l'application de cette idée et que, dans une école d'arts industriels, il serait bon de faire un cours de technologie spéciale, dans lequel les élèves seraient initiés aux secrets de certaines fabrications, comme la céramique, la fonte, le ciselage et le montage des bronzes, le travail des mosaïques, etc.? L'artiste qui crée des formes doit être absolument

fixé sur la manière de les réaliser industriellement, sous peine de manquer de style dans ses compositions.

Dans le troisième groupe, également, le travail de M. Noël (d'Orléans) aura dû vous frapper. Nous ne pouvons qu'applaudir au programme qu'il propose et nous associer aux idées parfaitement justes qu'il a émises sur l'enseignement du dessin ; mais, qu'il nous permette de le lui dire, lorsqu'il cherche dans la création de nombreuses écoles d'arts décoratifs le remède au défaut de style et au manque de goût dans la forme des objets de luxe ou d'usage dont nous nous entourons, nous croyons qu'il propose une mesure bonne, indispensable, mais encore incomplète.

Si les productions industrielles ne sont pas de bon goût, c'est que le public qui les réclame n'en est pas choqué. C'est l'éducation du consommateur qu'il importe de faire, plus encore que celle du producteur. Le public est un maître exigeant, auquel il faut donner ce qu'il demande. Formez son goût, vous élèverez le niveau artistique des créations de l'industrie. Il faut donc faire notre éducation au point de vue de l'art. En un mot, il est nécessaire d'enseigner le dessin à tous.

Nos voisins nous devancent sur ce point, M. Noël nous l'a fait remarquer : la Belgique a commencé le mouvement il y a dix ans; l'Angleterre, l'Autriche, la Russie, font les plus grands efforts dans cette voie, et nous serions bientôt distancés par nos rivaux, si nous ne cultivions pas avec le plus grand soin cette facilité pour les choses de l'art que nous aimons, trop complaisamment peut-être, à reconnaître chez nous.

Il faut donc, au plus vite, réformer ou plutôt organiser l'enseignement du dessin.

C'est ce qui va se faire.

Je n'ai pas qualité pour vous entretenir de la marche que l'on compte suivre; mais j'estime que l'on devra commencer par les écoles primaires.

Lorsque l'enfant du village saura dessiner un peu, il faudra bien que celui de la petite ville le sache davantage, et que celui des grandes cités soit presque un artiste.

Mais ce résultat n'est pas encore atteint! Les difficultés seront grandes, et je me crois autorisé à vous dire que M. le Ministre compte sur vous pour l'aider dans son œuvre.

Tout d'abord, agissez sur les instituteurs primaires; donnez-leur confiance, convertissez-les, s'il est besoin.

Il ne faut pas leur cacher que c'est un travail de plus qui leur sera demandé. Nous sommes sans crainte; ils ne s'y refuseront pas. Les instituteurs primaires vous ont-ils jamais marchandé leur dévouement?

D'ailleurs, on devra leur faciliter la tâche, et leur donner des programmes très-arrêtés, d'excellents modèles et des livres bien faits; il faudra les soutenir par des inspections sérieuses.

Il y aura de lourdes dépenses à faire : engagez les municipalités à y contribuer.

Mais il est un point sur lequel nous voulons avoir recours à votre dévouement.

Nos monuments sont couverts de détails de sculpture, qui sont quelquefois des chefs-d'œuvre. Nos musées de province regorgent d'objets charmants et d'une exquise pureté de forme. Entreprenez un nouvel inventaire, cherchez parmi ces richesses celles qui pourraient servir de modèles de dessin dans les écoles. Pour atteindre ce but, la forme doit en être pure, simple et facile à saisir, car l'enfant qui copie doit avant tout comprendre son modèle. Les dimensions n'en doivent pas être très-grandes. Signalez vite vos découvertes aux inspecteurs du dessin pour votre région. Si vous le pouvez, faites-les reproduire par le moulage. Pas de photographies, elles seraient sans usage, du moins comme modèles.

Ces reprodutions d'œuvres d'art, nées sur votre sol, serviront à instruire les enfants de votre sol. Il est bon dans un pays de former une génération d'artistes au contact des œuvres de leurs pères. L'art dans ses productions doit posséder comme un goût de terroir qu'il n'a plus lorsque les artistes s'imprègnent, avec parti pris, des idées de tous les peuples.

Enfin, Messieurs, renseignez-vous sur les industries locales qui font ou qui pourraient faire appel à l'art. Étudiez leurs besoins à ce point de vue.

Que chacun de vous se fasse le promoteur d'un mouvement vers les choses de l'art, mouvement réel et surtout pratique, pour employer l'expression à la mode. Unissez-vous pour la diffusion des saines idées artistiques. Voyez ce qu'a fait l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Je n'ai pas à faire ici de propa-

gande pour elle, ni à lui recruter des adhérents, quoique, cela soit dit en passant, la liste n'en soit pas close.

Les fondateurs de cette société se sont imposé de poursuivre le mauvais goût partout où ils le découvriraient, surtout dans les productions industrielles. Ils ont immédiatement compris que le mal était causé par les déplorables méthodes usitées pour l'enseignement du dessin.

Le grand mouvement de réforme, à l'accomplissement duquel M. le Ministre attachera son nom, a été commencé par eux.

Imitez-les, poursuivez partout ce qui sera laid et grossier, faites-vous les initiateurs, je dirai presque les apôtres du bon goût. Que, grâce à vous, l'art, sous cette forme si attrayante du dessin, dépose un germe dans l'âme de tous nos enfants, et vous aurez contribué, soyez-en convaincus, dans une large mesure, à élever et anoblir le cœur de vos compatriotes.

II

RAPPORT

SUR LES QUESTIONS D'ART ÉTRANGÈRES A L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN, PAR M. HENRY JOUIN, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

Messieurs,

Après les remarquables discours que vous venez d'entendre, quelques minutes me suffiront pour vous entretenir des questions d'art étrangères à l'enseignement du dessin.

Ces questions peuvent être rangées sous quatre chefs : Musées, Expositions, Sociétés, Inventaire des richesses d'art.

I

Nous possédons en France, à l'heure actuelle, plus de deux cents musées. Il est donc naturel que chaque année MM. les délé-

gués des Sociétés d'art nous révèlent quelque point curieux de l'histoire de ces nombreuses collections. La session qui s'achève, féconde à tous les points de vue, nous a permis d'ajouter plus d'une page inédite aux annales des musées de province.

Le département du Finistère ne comptait, il y a trois ans, qu'un seul musée : celui de Quimper. En 1875, Brest voulut avoir le sien, et, en trois années, ses fondateurs ont su réunir deux cent trente peintures, dessins ou estampes de choix. En ce moment, c'est M. de la Barre-Duparcq, président de la Société académique de Brest, qui nous l'apprend, Morlaix se prépare à ouvrir un musée. Or, savez-vous à quelle initiative éclairée cette création sera due? A un homme éminent, M. de Guernissac, que la Bretagne vient de perdre, et qui a fait un legs important à la ville de Morlaix. M. de Guernissac a droit de cité parmi nous. N'est-ce pas lui qui, en 1833, accompagnait en Égypte cet autre jeune homme enthousiaste, son ami Napoléon Gobert, mort à vingt-six ans, pour s'être imprudemment baigné dans le Nil? C'est de Guernissac qui fut l'exécuteur testamentaire de cet ami des lettres, dont la fortune, — ainsi que le souhaitait Alexandre pour son empire, — passe annuellement aux plus dignes, à ceux dont l'intelligence et la plume se sont montrées plus françaises, les lauréats des grands prix Gobert. Exemple oblige, et nous croyons sans peine que le Musée de Morlaix n'a pas moins d'un demi-siècle de date dans la pensée de son fondateur.

M. Combier, président de la Société académique de Laon, annonce la fondation d'un deuxième musée dans cette ville.

Le Musée de Caen a eu ses historiens, mais ce qu'ils n'ont pas dit, c'est le legs récent de M. Mancel, libraire et amateur, — un Mariette contemporain, — qui a doté sa ville d'une collection de tableaux, d'objets d'art, de livres précieux et de gravures au nombre de trente mille. Le donateur avait acheté à Rome une partie de ces trésors à la vente du cardinal Fesch.

Des galeries du même cardinal sont sorties les neuf cents toiles qui composent le Musée d'Ajaccio. Son conservateur, M. Péraldi, nous en fait espérer, pour une date prochaine, l'histoire et la description.

Langres doit son musée aux libéralités de ses artistes ou de leurs descendants. Madame Aubert-Petitot, M. le colonel baron Aubert,

M. Barotte, et enfin le sculpteur Nicolas Lescornel, mort hier, professeur de dessin à Roanne, ont constitué le budget des Beaux-Arts de la ville de Langres. Lescornel a fait plus que de laisser à sa ville natale des titres de rente : huit tableaux de valeur, le marbre inachevé de sa statue d'*Andromède,* le portrait de son frère Joseph Lescornel, sculpteur comme lui, et celui de Diderot, leur célèbre compatriote, sont sortis de son atelier pour prendre place au Musée de Langres.

Le vice-président de la Société des Beaux-Arts de la Mayenne, M. Tancrède Abraham, va nous dire l'histoire d'un musée de chef-lieu d'arrondissement. Nous sommes à Château-Gontier. Un ami de Delacroix, d'Ingres, de Paul Delaroche et de Flandrin, M. Boullet-Lacroix, lègue en 1848 à la ville de Château-Gontier les toiles de sa galerie. On ne sait où trouver un local ; on n'a pas d'homme. Vingt ans s'écoulent. « Au commencement de 1868, écrit M. Abraham, l'administration municipale me chargea d'aviser à la création du Musée et me demanda d'en être le conservateur. J'acceptai ces fonctions avec d'autant plus d'empressement qu'elles sont absolument gratuites. » M. Abraham est aqua-fortiste, et nous nous demandions en l'écoutant si c'était le graveur ou l'écrivain qui déroulait devant nous la silhouette pittoresque de l'hôtel Fouquet, dans lequel est installé son musée. Au surplus, il n'importe. L'auteur applaudi des *Albums* devenus populaires dans la région de l'Ouest, sur Angers et Château-Gontier, a fait preuve de tant de zèle depuis dix ans pour enrichir son Louvre de « chef-lieu d'arrondissement » que nous n'hésitons pas à le citer en exemple. Seuls les vrais artistes ont le secret de cette persévérance quand il s'agit de l'art.

Pourquoi tous nos arrondissements ne possèdent-ils pas leur musée ? Ce ne sont ni les municipalités, ni l'administration départementale, ni le pouvoir central qui y mettent obstacle. Loin de là. Vous les trouverez empressés à seconder de semblables fondations. Vous en avez la preuve, en ce qui concerne l'État, dans les efforts incessants de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art tendant à faire dresser le catalogue de chaque collection publique En 1875, sur 210 musées, 63 seulement possédaient un livret. Aujourd'hui, les catalogues imprimés sont au nombre de 85, et les inventaires manuscrits que nous avons obtenus s'élèvent au chiffre

de 70. Voilà donc 156 musées dans lesquels la pleine lumière est faite, et, sous quelques semaines peut-être, M. le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts vous l'a dit, des inspecteurs amis, députés par l'administration, iront s'assurer des besoins réels de nos collections d'art. Ce qui manque parfois, ce n'est pas l'encouragement du dehors, c'est un homme. Mais en France, d'ordinaire, les hommes ne manquent jamais longtemps. Aussi gardons-nous l'espoir que les musées de province sont appelés à s'étendre et à se multiplier.

Auprès des musées de peinture, il y a place pour les musées d'art industriel. Ceux-ci sont d'une installation moins coûteuse que les premiers, et nous les regardons comme non moins utiles. Sans doute, ils intéressent le métier, l'ouvrier d'art plutôt que l'artiste, mais n'oublions pas que l'ouvrier d'art s'est appelé chez nous Pinaigrier, Bernard Palissy, Riésener, OEben, Boule, Caffieri. N'oublions pas, Messieurs, que Pierre Puget, le sculpteur du *Milon*, ne fut longtemps qu'un décorateur de vaisseaux.

II

Les expositions d'art dans nos provinces se sont ralenties à l'approche de l'Exposition universelle. Cela devait être. Cette année encore, le mouvement sera peu sensible. Tous, nous avons présent le souvenir des trésors d'art accumulés dans la galerie médiane du Champ de Mars et au palais du Trocadéro. Nous ne sommes pas surpris qu'une certaine accalmie se manifeste en ce moment. Mais ne craignez pas qu'elle soit de longue durée. Ce que nous ont appris MM. les délégués des départements sur le résultat immédiat des expositions régionales les plus récentes, laisse pressentir qu'avant peu l'élan reprendra, l'activité sera doublée.

Une seule exposition d'art à eu lieu dans le Finistère, à Brest, au cours des mois de mai et juin 1875. A l'issue de cette fête artistique, la création du Musée de Brest fut résolue.

« Le Havre, dit M. Devaux, de la Société havraise d'études diverses, a eu ses expositions en 1870 et en 1875. » « Nous ne demandons pas, ajoute l'honorable délégué, que de pareilles expositions soient annuelles au Havre, ainsi que cela existe pour les villes de Rouen

et de Caen, mais on se préoccupe de leur donner une périodicité régulière. » Vous le voyez, Messieurs, la province normande n'est pas au second rang quand il y va des progrès de l'art.

A Cambrai, huit expositions ont eu lieu pendant une période de trente-deux ans, de 1826 à 1858. A ces grands jours de l'art, c'est M. Durieux, de la Société d'émulation, qui l'affirme, le Musée de la ville est redevable de ses plus belles œuvres.

M. Brocard, de la Société historique et archéologique de Langres, nous apprend que l'exposition régionale de 1873 a été l'occasion d'acquisitions importantes pour le musée dont il est le conservateur.

Il faut en dire autant du Musée d'Angers, que dirige avec tant de zèle depuis trente années M. Jules Dauban, correspondant de l'Institut, aujourd'hui inspecteur de l'enseignement du dessin. Ce musée s'est enrichi en 1877, à la suite d'une exposition remarquable dont le jury avait été choisi parmi les membres de l'Institut et les fonctionnaires de l'Administration des Beaux-Arts.

Je ne puis oublier les groupes d'amateurs ou d'artistes qui ont ouvert en ces derniers temps, avec un égal succès, des expositions d'art dans les villes d'Autun, Blois, Lons-le-Saulnier, Meaux, Nancy, Montauban, Nevers, Orléans, Rouen, Pau, Reims, Rennes et Saint-Quentin. Une mention spéciale est due aux expositions d'un caractère intime dans lesquelles des mains pieuses se plaisent à rassembler l'œuvre d'un seul maître. Le type de ces collections éphémères, si précieuses pour la critique et l'histoire de l'art, nous le trouvons dans l'exposition récente des œuvres de Pierre Prud'hon. Ne soyez pas étonnés, Messieurs, de l'intérêt capital qui s'est attaché à cette fête de l'esprit. Une pensée de bienfaisance au-dessus de tout éloge avait présidé à son organisation : il s'agissait de secourir la fille du maître lui-même, et le promoteur de cet acte patriotique vous est connu ; c'est le président de la Société des Amis des arts d'Orléans, le collectionneur plein de goût chez qui le culte de l'art est une vertu héréditaire, M. Eudoxe Marcille.

Et j'aurais mauvaise grâce à ne pas rappeler ici que soixante villes de France ont voulu concourir à l'exposition des portraits nationaux au Trocadéro. L'administration les a remerciées. Quant au public, il sait désormais où frapper le jour où il voudra saluer de nouveau l'image authentique des plus illustres personnages de notre histoire.

Ainsi, quel qu'en soit le lieu, la date, le mode de fonctionnement, les expositions d'art profitent invariablement au musée de peinture. Il n'est pas douteux que les musées d'art décoratif recevront de ces sortes de solennités une impulsion plus rapide encore, un développement plus assuré. Nous voulons espérer qu'à la fin de la session de 1880 il nous sera donné d'applaudir à la statistique imposante des expositions régionales organisées ou en cours de préparation sur chaque point de la France. L'art, vous nous l'avez démontré, Messieurs, a tout à gagner à ces manifestations locales. Et nous sommes autorisé à le dire, l'administration centrale se montrera fière de vous encourager aussi souvent que vous-mêmes prendrez à tâche d'attester la virilité de l'art dans vos provinces.

III

Je passe aux Sociétés.

La source des résultats mentionnés dans ce rapport, le foyer de l'activité salutaire à laquelle nous rendons hommage, ce sont les Sociétés des Beaux-Arts des départements. Vous vous rappelez, Messieurs, que la résolution d'assimiler les sociétés d'art aux Sociétés savantes compte moins de trois ans. C'est une circulaire de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, — aujourd'hui président du conseil, — daté du 14 août 1876, qui vous fit part de l'innovation. Quelques mois plus tard, vingt Sociétés entraient en relation avec l'Administration des Beaux-Arts; à l'issue de la session de la Sorbonne en 1877, leur nombre était de cinquante ; en 1878, nous en comptions quatre-vingts. Hier elles avaient atteint la centaine. Mais après ces trois jours si bien remplis, après les échanges de pensées, les exposés lumineux, les promesses reçues, les plans ébauchés, il nous a semblé, Messieurs, que nos correspondants de demain ne se comptent plus : ils s'appellent Légion. C'est l'art qui recueillera le bienfait de cette entente commune, et c'est l'art qui nous a rapprochés. Une fois de plus cette belle parole d'un ancien se vérifie : *Concordia res parvæ crescunt.*

IV

Il me reste à parler brièvement de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. Quelques secondes encore, et je termine. Ai-je besoin de dire le caractère élevé d'une semblable entreprise ? Non, Messieurs. On ne décompose pas la lumière. Qui dit trésors d'art éveille une pensée de clarté, d'éclat, de splendeur, de rayonnement. Faire émerger de l'ombre l'œuvre d'art, c'est ouvrir la porte au rayon. L'art ignoré, méconnu, mutilé, perdu dans les ténèbres ou la poussière d'un édifice inexploré est en péril et ne porte pas son enseignement. La révélation précise des monuments de l'art que possède notre pays, le bilan de la fortune nationale, en un mot l'Inventaire général des richesses d'art de la France est donc tout ensemble une œuvre de conservation et une œuvre d'éducation. Vous l'avez promptement compris, Messieurs, car votre initiative laborieuse a rendu soixante départements français tributaires de la Commission centrale de l'Inventaire général des richesses d'art. Vingt comités régionaux fonctionnent actuellement en France sous la présidence des préfets. Soixante-dix Sociétés sont à l'œuvre, et, ces jours-ci, nous constations l'existence entre nos mains de sept cent quarante-deux monographies adressées par vous à l'Administration des Beaux-Arts.

De son côté, la Commission centrale n'est pas demeurée inactive. Un volume renfermant l'inventaire de vingt-sept édifices religieux de Paris a été publié. Un second s'achève en ce moment; il renferme l'histoire et la description de l'Institut, des Archives, de l'Opéra, du Palais-Royal, du Théâtre-Français, de l'arc de triomphe de l'Étoile et de quatre-vingt-dix fontaines de Paris.

Les Musées d'Orléans, de Chalon-sur-Saône, de Montpellier, ont trouvé place dans un premier volume consacré à la province. Les Musées de Nantes, de Tours, d'Angers, sont sous presse et formeront avec quelques monuments de moindre importance, choisis dans la région de l'Ouest, un deuxième volume.

Parallèlement à celui-ci, afin de donner une plus prompte satisfaction à ses collaborateurs des départements, la Commission centrale compose un volume dans lequel prendront place cent cin-

quante monographies environ de monuments du Loiret, de l'Hérault, des Vosges et de la Seine-Inférieure. C'est ainsi que la Commission de l'Inventaire marche du même pas que les hommes vaillants et désintéressés qui, de toutes parts, ont entendu son appel. A l'œuvre donc, et sans défaillance, et sans trêve. La mine est inépuisable. Sans doute, sept cents notices attestent votre labeur. Mais qu'est-ce que cela, Messieurs, quand il s'agit de la France et de l'art français ? Il y a matière dans l'Inventaire général à trente mille monographies et peut-être davantage.

Aussi devons-nous remercier à cette place ceux d'entre vous qui ont augmenté notre gerbe par leurs lectures ou leurs envois pendant cette session : M. Félix Voulot, correspondant de la Société des antiquaires de France, pour l'Inventaire de l'église Saint-Maurice à Épinal; M. Dumay, de la Société éduenne, pour celui de l'évêché d'Autun; M. de Saporta, de l'Académie d'Aix, pour son étude sur les sculptures de l'église métropolitaine de Saint-Sauveur, à Aix ; M. Jules Pelisson, des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis, pour sa notice sur l'église de Gondeville; M. George, de la Société littéraire, historique et archéologique de Lyon, pour son exposé de l'Inventaire dans la région lyonnaise ; M. Bégule, de la même Société, pour sa monographie de la cathédrale de Lyon ; enfin, les Commissions départementales de Maine-et-Loire et de la Vienne, pour un ensemble de travaux.

Mais cette grande question de l'Inventaire général s'élargit d'heure en heure. Il serait peu logique, n'est-il pas vrai ? de décrire patiemment l'œuvre d'art sans remonter jamais au maître d'œuvre. La richesse mobilière que nous tenons du génie est certes d'une haute valeur, mais le génie lui-même, le compterons-nous pour rien? Dieu nous en garde! Il y a deux ans, l'un de vous lisait à la Sorbonne l'histoire inédite du sculpteur Dominique Florentin; l'an dernier, nous apprenions la vie du frère André et de l'architecte Victor Louis ; puis remontant les âges à la suite de M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, nous étions pénétrés de « l'importance des artistes provençaux dans l'antiquité ».

Cette année, le même auteur nous a fait partager le fruit de ses recherches sur les artistes provençaux du quatrième au quatorzième siècle de notre ère. M. Castan, de la Société d'émulation du Doubs, a établi les origines montbéliardaises du ciseleur François

Briot, et la dissertation savante de M. Castan confirme les travaux antérieurs publiés par un membre éminent de la Commission centrale de l'Inventaire, M. Chabouillet. M. Durieux, de la Société d'émulation de Cambrai, a raconté l'histoire de Jean Baërt et de ses descendants, « manufacturiers de tapisserie à la façon des Gobelins », disent les actes officiels du dernier siècle.

Les peintres, les sculpteurs, les orfèvres, les tapissiers et les damasquineurs se comptent par centaines sous la plume de M. l'abbé Dehaisnes, archiviste du Nord, auteur d'une histoire de l'art dans les Flandres avant le seizième siècle. Nous assistons avec M. Abel Patoux, de la Société académique de Saint-Quentin, au spectacle douloureux des dernières années de Maurice Quentin de Latour. Puis, ce sont les directeurs de l'École de dessin de Marseille, de 1793 à ce jour, que fait passer sous nos yeux M. Bouillon-Landais; c'est Jean Duvet, le *Maître à la Licorne,* damasquineur et nielleur de Henri II, que rappelle son compatriote M. Brocard, de Langres; c'est Simon Heudebert, le fondeur de cloches du seizième siècle, l'auteur du carillon de Béthune, que M. Emile Travers exhume des archives de cette ville; c'est le peintre Aved, dont nous entretient brièvement son petit-fils, M. Cournault, de la Société d'archéologie lorraine. M. Cournault fera plus : il voudra préparer, nous l'espérons, pour la session prochaine, la biographie de son aïeul. Ce sont Ferdinand Perrot, mort à Saint-Pétersbourg, Auguste Aubois, Eugène Moreau, Louis Renier et vingt autres artistes provinciaux, dont l'existence, les œuvres, les succès, l'infortune, la mort, sont révélés par des bouches éloquentes. Il était juste qu'auprès de l'Inventaire de l'œuvre d'art, il y eut place dans nos travaux pour ce que j'ose appeler l'Inventaire de l'artiste.

Car, ne l'oubliez pas, Messieurs, l'art, sous aucun de ses aspects, ne saurait échapper à l'étude de la Commission centrale, qui vous demande de l'aider. Elle sait gré à M. Jolibois, de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, d'avoir esquissé l'histoire des Beaux-Arts à Toulouse; à M. Noël, d'Orléans, de s'être attaché à traiter de l'art décoratif dans notre pays, dût notre correspondant jeter le cri d'alarme en désignant l'ouvrier d'art de Belgique, d'Autriche, d'Italie, comme un rival redoutable pour notre industrie; à M. Le Breton, conservateur du Musée céramique de

Rouen, de s'être inspiré de l'ornementation du palais royal de Madrid pour étudier le rôle de la porcelaine dans l'art décoratif; à M. Mélicourt-Lefebvre, président de la Société des Amis des arts de Dieppe, de ses Notes sur l'utilité d'un secrétaire inamovible dans les Sociétés des Beaux-Arts; à M. Tessier, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, de son Mémoire sur l'influence de cette Société dans la ville normande qui attend la statue d'Auber; à M. de Berluc-Perussis, président de l'Académie d'Aix, de sa causerie sur les anciens curieux et collectionneurs provençaux. Reprenant une étude récente de M. Bonnaffé, M. de Pérussis l'enrichit à l'aide de documents inédits, et nous pénétrons à sa suite chez le roi René, Raymond de Soliers, François du Perier, « dont le nom, dit M. de Pérussis, est familier à quiconque connaît son Malherbe », chez Peyresc, de Gaillard, d'Espaginet, Gaspard de Venel, Claude Viany et maint autre!

N'oublions pas l'étude de M. l'abbé Dehaisnes sur la tapisserie de haute lisse à Arras avant le quinzième siècle, et celle de M. Braquehaye sur les portraits historiques des salles de la Bourse à Bordeaux. La Commission centrale de l'Inventaire des richesses d'art vous sait gré de tous ces travaux. Elle recevra toujours avec gratitude les manuscrits de toute nature, les imprimés de tout format se rattachant à l'art. Donnez à pleines mains, Messieurs. Jetez sans relâche dans notre creuset l'artiste, l'œuvre d'art, le document écrit sur le maître ou sur le chef-d'œuvre, et la Commission vous rendra toutes ces choses, coordonnées, annotées, et vous-mêmes aurez rempli un grand devoir : vous aurez fait connaître notre École; c'est dire qu'elle sera la première.

« Étranger! » dit un jour en hochant la tête une marchande athénienne qui venait d'entendre parler Théophraste. La pauvre femme n'avait rien saisi des paroles du philosophe, et elle l'appelait étranger. Or, il n'y avait pas moins de trois quarts de siècle que le successeur d'Aristote habitait Athènes. Messieurs, pareille déception ne vous attend pas. Vous que l'on rencontre sur tous les chemins en quête de l'artiste ou de l'œuvre d'art, vous ne sauriez être étrangers pour personne. Chacun en vous voyant passer dans l'Athènes moderne a le pressentiment de votre mission pacifique et féconde. Désertant pour un jour vos provinces, vous apportez à la métropole le tribut spontané de vos études, de vos fouilles, de votre initia-

tive généreuse, de vos conquêtes. Non certes, vous n'entendrez jamais prononcer le mot que je rappelais tout à l'heure et que moi-même je n'ose plus redire. Car, dans l'ordre de la pensée, nul n'aura plus aimé la patrie; nul ne se sera montré meilleur citoyen que les intendants volontaires du patrimoine national, des trésors d'art dispersés dans notre pays, c'est-à-dire de la richesse inaliénable et supérieure de la France.

DISCOURS DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.

MESSIEURS LES MEMBRES DES SOCIÉTÉS SAVANTES,

Voici la dix-septième année que votre institution, suivant sa marche paisible et progressive au milieu des changements incessants des hommes et des choses, vient recevoir ici les encouragements de l'État par l'organe du ministre de l'instruction publique. Vous vivez, vous durez, vous grandissez, et c'est pour moi un grand honneur, Messieurs, de pouvoir, à mon tour, saluer en vous une des forces libres et vivantes de ce grand pays. (Applaudissements.)

Sorties spontanément de l'initiative locale, librement formées, librement épanouies dans la diversité laborieuse de la vie de province, issues de cet amour de la patrie restreinte, de la province et du clocher, qui est le fondement et le germe de l'amour de la grande patrie... (Nouveaux applaudissements)... vos sociétés, il y a trente ans, n'étaient qu'un noyau ; aujourd'hui, elles sont une légion ! Il y a trente ans, savez-vous combien la France comptait de Sociétés savantes? Quatre-vingt-dix ! Aujourd'hui, il y en a trois cents !

La progression en est curieuse à observer; lorsque, en 1862, le gouvernement impérial eut la pensée de créer un centre commun, un foyer des Sociétés savantes, vous étiez au nombre de 200. Depuis cette époque, vos accroissements se répartissent sur deux périodes égales en durée : de 1862 à 1870, 34 sociétés viennent s'ajouter à votre livre d'or ; mais, de 1870 à 1878, c'est près de 60 sociétés, Messieurs, qui viennent demander une place à votre soleil, témoignant ainsi, dans cet ordre d'idées, comme dans tous les

autres, de ce vigoureux effort pour la renaissance et la grandeur de la patrie, effort incomparable qui a succédé chez nous aux plus épouvantables désastres, mais qui nous a valu, j'ose le dire, non-seulement l'estime, mais l'admiration du monde. (Applaudissements.)

Vous êtes donc, Messieurs, depuis dix-sept ans, rattachés à l'Université de France, rattachés, tout en restant libres. Je ne suis pas bien sûr que les hommes politiques, qui sous le gouvernement impérial créèrent entre l'Université et vous ce lien auquel nous ne tenons pas moins qu'eux-mêmes, je ne suis pas bien sûr que ces hommes, fort avisés, qui excellèrent pendant plusieurs années à diriger et à détourner les courants de l'esprit public, eussent votre liberté pour but; j'ose croire le contraire. Si l'on vous appelait ici, c'était peut-être dans le secret dessein de mettre un jour la main sur vous. (Mouvement.)

Mais vous êtes venus, et vous ne vous êtes pas donnés! Il vous a été fait, à cette même place, par des gouvernements bien différents, des avances bien diverses, bien pressantes; votre sérénité les a toutes entendues, toutes accueillies : elle ne s'en est jamais troublée. Vous n'appartenez et vous n'appartiendrez jamais à aucun parti, ou plutôt, vous appartenez au plus grand, au plus généreux de tous les partis, au parti de la libre science, de la libre recherche, du libre examen. (Vifs applaudissements.)

Et avec ce parti de la libre recherche, de la libre science, le gouvernement républicain fera toujours bon ménage. (Nouveaux applaudissements.)

Oui, Messieurs, quiconque augmente le champ de nos découvertes, quiconque réalise un progrès scientifique ou littéraire, quiconque groupe dans une direction scientifique quelconque les esprits et les volontés, celui-là, qu'il le veuille ou qu'il ne le veuille pas, qu'il le sache ou qu'il ne le sache pas, il travaille à l'éducation de la démocratie; il nous appartient, il est à nous! (Applaudissements.)

Car, Messieurs, c'est par la haute science, c'est par la grande culture intellectuelle, que les démocraties puissantes, celles qui visent à un long avenir, s'affirment, s'élèvent et conquièrent leur place au soleil. Il est élémentaire pour un gouvernement démocratique de développer l'enseignement primaire; le gouvernement que j'ai l'honneur de représenter ici a fait beaucoup pour

l'enseignement primaire : il a élevé le chiffre de son budget de 11 millions en 1870, à 30 millions, chiffre actuel.

Toutes les démocraties, tous les gouvernements républicains font cet effort pour l'instruction primaire ; mais une grande démocratie, une grande République comme la nôtre ne doit pas perdre de vue les hautes régions de la culture intellectuelle ; et tandis que nous faisions ce que je viens de dire pour l'enseignement primaire, nous faisions faire un pas non moins important à l'enseignement supérieur. Savez-vous quel était le budget de ce malheureux enseignement au moment de la chute de l'Empire ?

L'Empire, il faut le dire, nous avait laissé sous ce rapport une table rase ; à part la création de l'École des hautes études, qu'un ministre à la volonté énergique avait pu fonder parce qu'elle ne coûtait pas trop cher, on ne fit rien pour l'enseignement supérieur. Lorsque nous fîmes après la guerre l'inventaire de nos richesses et de nos pertes, nous avons pu constater notre indigence.

Il y a juste six années, un ministre républicain, qui n'est pas seulement une gloire du Parlement, mais encore une gloire de l'Université, M. Jules Simon, vous dépeignait ici avec cette éloquence entraînante dont il a seul le secret, la situation déplorable de notre enseignement supérieur. Il vous en découvrait les misères dans un discours mémorable dont beaucoup d'entre vous ont conservé le souvenir.

Cette peinture lamentable, heureusement, aujourd'hui a déjà cessé d'être vraie. Il vous parlait de l'insuffisance de nos chaires, de l'exiguïté de nos amphithéâtres ; il vous montrait la science obligée de fleurir dans des bouges, comme la vertu. Il est très-méritoire pour la science et pour la vertu de fleurir ainsi, mais quel triste sort pour les hommes de science de se confiner dans des caves, comme notre grand Claude Bernard, qui y contracta le germe de la maladie dont il est mort ! (Applaudissements.)

Ce tableau si saisissant, je vous engage à le relire et à le comparer à l'état présent. Depuis ce temps-là, le budget de l'enseignement supérieur a été presque doublé : quatre millions ont été portés sur le budget des Facultés ; leur organisation a été renouvelée d'après un plan savamment étudié, patiemment suivi par un homme éminent dont je veux dire le nom et à qui je dois rendre ici un hommage public, par mon précieux collaborateur M. du Mesnil. (Applaudissements.)

Grâce à ce plan, vous avez vu les chaires se multiplier, les laboratoires se créer ou s'agrandir, le nombre des préparateurs, des chargés de cours, des maîtres de conférences. Tous ces instruments que l'étranger possède et qui sont les auxiliaires de la science et de l'enseignement, nos établissements en ont été dotés.

Cette antique Sorbonne où le zèle pour la science se trouve si à l'étroit, où la science étouffe, où l'enseignement n'a pas pu trouver de laboratoires, — car on a été réduit à louer dans le voisinage de hideuses masures où les plus pauvres gens de nos campagnes ne voudraient pas habiter, et on y a établi des laboratoires, — cette vieille Sorbonne, elle est condamnée! Elle sera remplacée par un bâtiment plus digne de la France, plus digne de la science.

L'École de médecine s'élève où vous savez, et à côté d'elle tous les laboratoires et les amphithéâtres qui lui seront nécessaires pour soutenir sa haute renommée.

L'École de pharmacie est également reconstruite avec les agrandissements et les améliorations qui lui sont indispensables.

Et alors, Messieurs, quand les départements ont vu ces grands efforts de l'État et de la ville de Paris pour donner à notre enseignement supérieur tout le développement qui lui convient, il s'est établi partout un courant admirable d'émulation. Toulouse, Caen, Marseille, Nancy, Montpellier, Bordeaux, tous les chefs-lieux d'académie ont ouvert leur caisse, et ont dit à l'État : Créons des Facultés ; améliorons celles qui existent, nous vous aiderons dans cette œuvre; jetons la lumière sur cette société qui a tant souffert, et qui sort triomphante de ses épreuves! (Applaudissements.)

De sorte qu'il y a à l'heure qu'il est en France près de 50 millions de travaux engagés dans les départements et à Paris rien que pour le développement de la haute culture intellectuelle, pour le progrès des parties les plus nobles et les plus élevées du savoir humain. (Vives marques d'approbation.)

Une société démocratique n'est pas moins que toute autre intéressée dans ces grandes questions. Il faut bien qu'on le sache : il n'y a jamais rien dans les acquisitions et dans les conquêtes de la science qui soit perdu pour l'enseignement populaire. Il se produit entre les couches savantes de la société et les couches ignorantes je ne sais quelle pénétration intime qui permet de dire que plus l'enseignement supérieur est élevé, plus l'enseignement secondaire

s'élève également; et plus l'enseignement secondaire, à son tour, est élevé, plus il opère efficacement cette sélection des intelligences qu'il est chargé de faire dans les masses profondes de la nation. (Applaudissements.)

C'est pour cela que nous considérons avec tant de complaisance vos travaux, et que nous voudrions encourager avec plus de libéralité encore vos efforts et vos recherches. Il me semble que ces travaux de détail qui vous sont particuliers, que ces recherches des Sociétés savantes, employées avec une passion si noble et si touchante à étudier, dans un tout petit coin du monde, un tout petit coin d'histoire, il semble que ces travaux, que ces recherches si délicates aient bien peu de rapports avec les préoccupations si positives, si multiples d'une société démocratique affairée et pleine d'ardeur comme la nôtre.

Il y a des gens qui disent : A quoi servent, dans une démocratie, les Sociétés savantes? — car il y en a qui le disent, et j'ai honte de répéter devant vous, Messieurs, une telle impertinence. — Que ceux qui tiennent ce langage veuillent bien écouter la leçon qu'on vient leur donner ici même.

Nous avions, en 1877, dix-sept délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. En 1878, nous en avons eu quarante; nous en avons aujourd'hui quatre-vingts! Eh bien, Messieurs, voici ce que nous allons faire de ces délégués et de ces sociétés, d'accord avec mon cher ami et précieux collaborateur le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts.

J'ai pris un arrêté qui doit constituer les Sociétés des Beaux-Arts des départements sur le même plan que les Sociétés savantes, en les rattachant à la Commission chargée de dresser l'inventaire des richesses artistiques de la France. Nous les y rattacherons de la même façon et dans le même but que les trois cents Sociétés savantes que vous voyez réunies dans cette enceinte, pour une action commune. Nous appliquerons ainsi une méthode que l'expérience a justifiée. Ces Sociétés resteront libres comme vous l'êtes vous-mêmes; nous serons là seulement pour les subventionner, pour les encourager et pour leur indiquer les deux directions principales où nous souhaitons de les voir s'engager.

L'office qu'elles rempliront sera double, en effet; d'une part, elles poursuivront l'inventaire des richesses artistiques de la France,

elles activeront l'organisation des musées de province. Elles pénétreront dans ces musées locaux, souvent si difficiles à aborder par suite de l'inertie ou de l'obstination de quelque vieux conservateur qui considère le musée comme étant sa chose plutôt que celle du public. (Sourires d'assentiment.)

Les Sociétés des Beaux-Arts de province feront le jour dans ces collections, elles ouvriront ces portes closes, elles apprendront à ceux qui en sont chargés comment on classe un musée, comment on en fait une école pour le public, qui peut y trouver cet enseignement par les yeux, incomparable soit au point de vue de l'art, soit au point de vue de l'histoire.

Ces Sociétés ainsi conçues, reliées à un centre commun, nous aideront puissamment dans une autre œuvre plus haute encore : l'organisation de l'enseignement populaire du dessin, une grande chose, Messieurs, à laquelle mon éminent prédécesseur M. Bardoux aura l'honneur d'avoir attaché son nom. C'est lui qui a décrété que l'enseignement du dessin serait désormais obligatoire, et sur ce point comme sur beaucoup d'autres, celui qui vous parle a l'ambition de continuer son prédécesseur sans se flatter de le remplacer.

Il faut d'abord savoir ce qu'est, dans l'état actuel, cet enseignement du dessin. Il existe, en effet, parmi nous un enseignement du dessin, mais sans direction, sans méthode commune, sans vue d'ensemble, et qui, cependant, sous les formes diverses qu'il a revêtues, est digne de toute notre attention.

Des expériences spontanées ont été tentées un peu partout, expériences sur lesquelles on a recueilli une quantité de documents dont nous aurons sans doute à tirer parti.

Il y aura ensuite à organiser la surveillance sur cet enseignement développé et réorganisé; il y aura dans ce but des comités locaux à constituer, les Sociétés des Beaux-Arts formeront tout naturellement ces comités de surveillance.

Vous voyez comment il peut se faire que ces Sociétés des Beaux-Arts et ces Sociétés savantes qui semblent si éloignées des intérêts de ce monde, deviennent les instruments de grands progrès économiques et sociaux. Car je n'imagine pas un plus grand progrès économique et social que d'avoir augmenté la puissance professionnelle des ouvriers français dans ce grand domaine qui confine à l'art et à l'industrie. (Très-bien ! très-bien !)

Et voilà comment les chercheurs du passé deviennent par la force des choses les meilleurs ouvriers de l'avenir et de la prospérité nationale. (Nouvel assentiment.)

C'est que, Messieurs, entre le passé et l'avenir de notre pays, il n'y a ni divorce ni contradiction; les maîtres de la science historique de ce siècle, — et j'en vois plusieurs assis sur ces bancs, — ont montré à l'Europe et au monde, ont fait entrer dans l'esprit public cette vérité qu'il n'y a jamais eu à aucune époque de notre histoire solution de continuité, que la Révolution française n'était pas une rupture, mais un dénoûment! (Vifs applaudissements.)

Oui, Messieurs, la démocratie française qui a pris depuis les dernières élections possession du gouvernement, cette démocratie nouvelle n'est pas fille du hasard ni de la violence : elle est le fruit du labeur des siècles, le produit des efforts persévérants des générations qui nous ont précédés ; elle est la somme et comme le capital accumulé de la culture, du travail et des douleurs qui sont l'honneur même de notre race. (Nouveaux applaudissements.)

Cette démocratie moderne se rattache au passé par des liens profonds; elle en est sortie non pas comme une suite et une imitation des démocraties de Rome ou d'Athènes, non pas comme une imitation d'une grande démocratie que j'admire profondément, mais qui est étrangère à notre sang; elle en est sortie avec son caractère et son génie propres, qui sont le génie et le caractère de notre tradition nationale. (Assentiment.)

Ce qu'elle veut établir, c'est un gouvernement fondé sur la liberté, mais fondé aussi, ne l'oublions pas, sur l'unité nationale.

L'unité, c'est le trait distinctif du génie français; c'est la sauvegarde de la grandeur nationale.

Nous n'avons plus voulu de l'unité dans le pouvoir absolu, de celle qu'avait réalisée l'ancien régime; nous avons voulu l'unité dans la liberté; mais méfions-nous des prétendues libertés qui mettent en péril l'unité nationale! (Vifs applaudissements.)

Méfions-nous de ces prétendues libertés qui tendent à dissoudre l'unité morale de la France. Méfions-nous-en, Messieurs, car cette liberté ne peut exister de créer deux Frances là où il n'y en a qu'une, et de faire deux parts dans la jeunesse française, ayant la même origine, étant de même race, mais n'ayant les mêmes idées ni sur le passé de la France ni sur son avenir, et qui, bien que parlant la

même langue, finiraient par ne pas se connaître et par ne plus se comprendre. (Applaudissements répétés.)

Cette liberté-là, nous la rejetons, car cela, Messieurs, ce n'est pas une liberté qui se défend, c'est une servitude qui se prépare, et c'est un despotisme qui grandit. (Salves d'applaudissements.)

C'est pourquoi, Messieurs, malgré les clameurs et les outrages, en dépit des sophismes et des pétitions... (Vifs applaudissements), nous revendiquons et nous revendiquerons jusqu'au bout les droits méconnus de l'État en matière d'enseignement. (Nouveaux applaudissements.)

Ce droit de prééminence et de suprématie de l'État que nos pères, — je ne parle pas de nos pères d'il y a cent ans, mais seulement de nos pères de la génération de 1830, — que nos pères appelaient excellemment le pouvoir de l'État dans l'éducation, ce droit, nous voulons le maintenir; nous ne voulons pas le monopole, ainsi qu'on le dit faussement, mais le contrôle... (Très-bien! très-bien!); nous ne voulons pas l'asservissement, ainsi qu'on le dit calomnieusement, mais les garanties. (Nouvel assentiment.)

Et nous sommes sûrs du succès final, car on réussit toujours en France quand on s'appuie d'une part sur la tradition nationale la plus constante, de l'autre sur les vœux et les aspirations les plus authentiques de l'esprit moderne. (Applaudissements prolongés.)

A la suite du discours de M. le Ministre et la proclamation des lauréats des Sociétés savantes, ont été nommés :

Chevalier de la Légion d'honneur. (Décret du 19 avril 1879.)

M. Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans.

Officiers d'académie. (Arrêté du 18 avril 1879.)

MM. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Beaux-Arts de la Mayenne.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord.

Dauban (Jules), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles.

Destailleur, conservateur du Musée de Chalon-sur-Saône.

MM. Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts à Arras.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi

Midoux, membre de la Société académique de Laon.

Noel, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille [1].

[1] Avaient été précédemment nommés officiers d'académie et de l'instruction publique :

Arrêté du 7 avril 1877.

(officiers d'académie.)

MM. Chardon, archiviste du département de la Sarthe.

Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret).

Marionneau, secrétaire de la commission municipale du Musée de peinture, à Nantes (Loire-Inférieure).

Arrêté du 8 juillet 1877.

(officiers d'académie.)

MM. Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde).

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier).

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir).

Arrêté du 20 avril 1878.

(officier de l'instruction publique.)

M. Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire.

Arrêté du 27 avril 1878.

(officiers d'académie.)

MM. Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône).

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe).

Fillon (Benjamin), à Fontenay (Vendée).

George, architecte, à Lyon (Rhône).

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente).

Laurent, conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire).

Le Breton (Gaston), conservateur du Musée, céramique de Rouen (Seine-Inférieure).

Michel (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing (Loiret).

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône).

LECTURES FAITES A LA SECTION DES BEAUX-ARTS PENDANT LA SESSION DE 1879

(GRAND AMPHITHÉATRE GERSON).

On ne trouvera pas ici toutes les communications faites à l'amphithéâtre Gerson pendant la troisième session des Sociétés des Beaux-Arts, un certain nombre de manuscrits ayant été retenus par la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France pour prendre place dans la publication qu'elle dirige. On a dû également éliminer des travaux relatifs à l'enseignement du dessin tout ce qui ne se rattachait pas directement à cette importante question.

I

L'HISTOIRE DES BEAUX-ARTS A TOULOUSE.

LES ANNALES ILLUSTRÉES DE L'HOTEL DE VILLE.

Il n'existe peut-être pas de ville en France qui jouisse dans l'histoire d'une plus grande célébrité littéraire et artistique que Toulouse. Les auteurs anciens, et le poëte Ausone en particulier, la mettent au rang des villes illustres et lui donnent l'épithète de *Palladia*.

Après la destruction de l'empire romain, les traditions artistiques furent oubliées à Toulouse, comme partout en Europe. L'Église, par son zèle ardent contre l'idolâtrie, contribua, comme les Barbares, à ce résultat. En effet, dit l'historien Coindet, « elle refusait le baptême au nouveau converti qui reproduisait un ouvrage de l'antiquité ; elle excommuniait celui de ses membres qui copiait la statue d'un faux dieu ; à ses yeux, de tels artistes

étaient des suppôts de Satan ». Plus tard cette opposition cessa ; bien plus, l'Église s'empara de l'art comme d'un puissant moyen de populariser ses croyances ; mais elle continua à interdire l'étude de l'antique ; elle limita l'art à des types devenus presque des dogmes, de sorte qu'en produisant beaucoup, pendant tout le moyen âge, il ne fit aucun progrès.

Toutefois, pendant cette longue période du moyen âge, les arts furent en honneur dans la ville de Toulouse. On sait en quelle estime y étaient les troubadours dès le XIIe siècle, et l'on ne connaît pas en Europe d'académie plus ancienne que celle fondée dans cette ville, sous le nom de la *Gaie Science*. Cette académie a traversé toutes les crises sociales, et de nos jours elle porte le nom de *Jeux floraux*. Plusieurs œuvres d'art, qui existent ou sur lesquelles on a des renseignements certains, prouvent que dès le commencement du XIIIe siècle les arts du dessin étaient cultivés à Toulouse par des artistes qui s'efforçaient de sortir de la barbarie. Nous citerons l'église Saint-Étienne, que le comte Raymond VI faisait construire, quand les croisés, qui le considéraient comme fauteur d'hérésie, vinrent assiéger sa capitale. Le style des chapiteaux de la nef de cette église et l'ancien portail de la chapelle du chapitre, auquel travailla Gilabert, sont remarquables pour cette époque reculée. Et nous avons dans la contrée plusieurs édifices religieux, types parfaits de l'architecture romane, qui sont antérieurs de plus d'un siècle à Saint-Étienne de Toulouse. La belle fresque découverte en 1864 dans l'église Saint-Sernin prouve que la peinture était en faveur dans cette ville, aussi bien que l'architecture et la sculpture, longtemps avant le Cimabué. Cette fresque, qui représente saint Augustin dictant la règle de son ordre, serait même de la première moitié du XIIe siècle, d'après M. Esquié, qui en a assuré la conservation. Voici la description qu'il fait de cette curieuse peinture : « Au centre de la niche, sur un fond bleu encadré du dedans au dehors par trois filets concentriques d'un ton gris verdâtre, jaune et brun rouge, un saint en habits pontificaux est assis sur un trône richement orné. A sa droite un ange nimbé, vêtu d'une tunique ouverte sur les côtés, tient d'une main un livre et de l'autre un bâton pastoral à crosse peu ornée. A gauche du trône se présente de profil un personnage également nimbé, assis, une plume entre les doigts et tenant sur

ses genoux un pupitre recouvert en partie par un parchemin à demi déroulé; il fixe attentivement ses regards sur le saint et semble écrire sous sa dictée. »

Mais l'établissement des registres illustrés du capitoulat ou de l'hôtel de ville prouve, avec plus de certitude encore, le goût des Toulousains pour la peinture au XIIIe siècle. En 1295, les capitouls ordonnèrent que chaque année les portraits des magistrats municipaux seraient peints sur un registre dans lequel on prendrait en même temps note des principaux événements de l'histoire locale. Ces annales communales ont été continuées, sans interruption, jusqu'à la Révolution, et leur collection, bien qu'elle soit aujourd'hui incomplète, constitue un monument des plus précieux pour l'histoire de la peinture. Les peintres de l'hôtel de ville de Toulouse étaient, comme presque tous les artistes du moyen âge, architectes et sculpteurs. On les appelait *imagiers*, et malheureusement, pendant plusieurs siècles, les noms de ces modestes artistes ne nous ont pas été conservés. D'après les annalistes de Toulouse, le premier connu serait *Gubri*, au milieu du XVe siècle; mais avant lui un compte des archives de la ville fait mention de *maître Jehan*, peintre et imagier, à qui on paya trente livres pour un tableau destiné à la décoration de la chapelle du Parlement, définitivement installé à Toulouse en 1443.

Au XIVe siècle, l'influence des artistes italiens qui suivirent la cour pontificale transférée à Avignon par Clément V, se fait sentir à Toulouse. Le siége épiscopal avait été donné au neveu du Pape, à Gaillard de Preissac, prélat généreux, prodigue même, qui n'a pas manqué d'attirer des artistes dans sa ville épiscopale. C'est alors que l'on construisit l'hôtel de ville près des restes de l'ancien Capitole détruit par les Visigoths. Mais c'est surtout dans la peinture à fresque que se manifeste l'influence italienne. Alors le goût pour ce genre de peinture se généralisa dans le Midi, et nous pourrions ajouter qu'il y persista jusqu'à nos jours, car nulle part en France on ne rencontre autant d'églises dont les murs sont couverts de peintures. Les fresques les plus remarquables à Toulouse dataient presque toutes des XIVe et XVe siècles. Quelques-unes existent encore : nous citerons entre autres la décoration de la chapelle des *Sept Dormants*, qui sert de sacristie à l'église de Saint-Sernin. Elle offre tous les caractères des peintures d'Avignon.

Nous citerons encore la grande peinture exécutée dans l'église des Carmes, pour l'accomplissement d'un vœu fait à *Notre-Dame de l'Espérance,* par Charles VI qui, pendant son séjour à Toulouse, s'était égaré dans les bois avec plusieurs seigneurs de sa cour, et pour le XVe siècle, les belles peintures des Cordeliers. Hors de Toulouse, il y a les fresques des églises de Rabastens, de Larboust, de Luchon, de Cazeaux, de Martres, de Saint-Exupère de Blagnac, et les splendides peintures de Sainte-Cécile d'Albi. Dans cette église, le tableau du *Jugement dernier,* que malheureusement on a mutilé, est du XIVe siècle et rappelle le faire du Giotto; les fresques de la chapelle des Deux Saints Jean, celle du Sépulcre, de la chapelle Sainte-Croix et de la voûte de l'édifice sont du XVe siècle et du commencement du XVIe. La peinture de la voûte, représentant l'Ancien et le Nouveau Testament, est un des plus grands ouvrages qui aient jamais existé. Toutes ces œuvres d'art ont entre elles des airs de parenté si frappants, qu'il est impossible de ne pas les attribuer aux Italiens et à des artistes du pays formés par eux. C'est l'origine de l'école toulousaine, qui date réellement du XVe siècle.

Le plus célèbre des artistes du midi de la France formés à l'école des Italiens fut Nicolas Bachelier, né à Toulouse en 1485, mort en 1556. Sa famille était originaire de Lucques, mais fixée depuis longtemps dans la capitale du Languedoc. Bachelier étudia d'abord dans sa ville natale, puis il alla en Italie, où, après avoir visité avec un religieux enthousiasme les monuments de l'antiquité dans les villes principales, il s'arrêta à Florence. Michel-Ange l'admit parmi ses élèves. Il suivit pendant plusieurs années les leçons, les conseils du grand artiste, et rentra à Toulouse en 1510. Bachelier, sculpteur, architecte et sans doute un peu peintre, s'appliqua à faire adopter dans sa patrie et à y développer les principes de l'école de Florence, pour la composition et l'exécution des œuvres d'architecture, de sculpture et de peinture. Les innovations que son admirable talent fit accepter ramenèrent l'école de Toulouse dans la voie qui était abandonnée depuis la chute de l'empire romain.

Nous ne pouvons énumérer ici tous les ouvrages de Bachelier, qui, pour la plupart, étaient des chefs-d'œuvre. D'ailleurs, beaucoup ont disparu, surtout au XVIIIe siècle, pour faire place à de

lourds monuments imposés par le mauvais goût de cette époque. Parmi les œuvres du maître qui nous ont été conservées à Toulouse, nous citerons les magnifiques hôtels d'Assezat, de Las Bordes, de Catalan, la porte qui est au fond de la première cour de l'hôtel de ville, la statue de bronze placée primitivement sur le dôme du donjon au Capitole et qui surmonte aujourd'hui la colonne de la place Dupuy ; enfin, l'ornementation si savante et si délicate de deux portes aux églises Saint-Sernin et de la Dalbade.

Les peintres de l'hôtel de ville ne restèrent pas étrangers à cette renaissance. Depuis le commencement du xve siècle, le dessin est plus correct, et déjà il y a moins de roideur dans le costume. Alors aussi on ne se contente plus du simple portrait des capitouls ; la peinture historique prend place dans les Annales ; mais malheureusement plusieurs des miniatures en ce genre ont été détruites. La première, exécutée en 1432, représentait l'*Entrée du Dauphin portant sa mère en croupe,* et nous avons tout lieu de l'attribuer au maître Jehan à qui aurait succédé Gubri vers 1444. Depuis le milieu du xve siècle les progrès deviennent de plus en plus remarquables, et les têtes prennent un air de noblesse qui jusque-là leur avait manqué. En 1462, *Entrée de Louis XI,* roi ; en 1465, *Entrevue de Louis XI et du roi d'Angleterre ;* en 1471, les portraits des capitouls atteignent presque la perfection. En 1477, *Bataille de Nancy* et *Mort du duc de Bourgogne ;* en 1478, *Mariage de Charles VIII,* encore Dauphin, avec Marguerite, fille de Maximilien Ier ; en 1490, le peintre avait peint sur une double feuille de vélin les portraits des comtes de Toulouse. Depuis cette année, les progrès dans le coloris sont manifestes. La miniature de 1492 représente *Charles VIII allant assiéger Naples,* et, en 1496, la *Malebête,* allégorie. C'est la figure bizarre d'un géant, n'ayant qu'un œil au milieu du front et qui est monté sur un cheval monstrueux à plusieurs jambes longues et minces comme les pattes d'une écrevisse ; à ses côtés est un homme couronné et à cheval, avec une lance à plusieurs branches, dont il se sert pour combattre et renverser d'autres cavaliers. Cette peinture est accompagnée d'un discours latin dans le genre apocalyptique. En 1498, *Sacre de Louis XII ;* en 1499, *Départ de Louis XII pour le Milanais* et *Entrée de Louis XII à Milan,* en habit ducal ; en 1500, le *Jubilé ;* en 1505, *Mariage de Claude de France ;* en 1506,

Départ de Louis XII pour aller combattre les Génois et *Entrevue de Louis XII avec Ferdinand d'Aragon ;* en 1510, *Supplice de Gonsalve Molina ;* de 1532 à 1552, *Entrée solennelle de François Ier, du Dauphin et de la Reine dans Toulouse ; Revue des habitants armés pour défendre la ville contre les Espagnols ;* en 1561, *Revue des habitants catholiques ;* en 1563, *Entrée de Charles IX ;* en 1585, *Combat de nuit ;* en 1590, *Allégorie* sur les devoirs des magistrats municipaux, par *Jacques Bolvène* ou *Boulvène,* de Moissac. De Gubri à Boulvène, les noms des peintres de l'hôtel de ville ne nous ont pas été conservés. Quelques auteurs prétendent qu'un peintre du nom de *Servais de Cornouailles* fut le prédécesseur de Boulvène, et qu'il était auteur du dessin d'un portail orné de sculptures antiques, détruit lorsqu'on acheva la démolition du château narbonnais. Boulvène a exécuté en grand le tableau allégorique dont il avait illustré les Annales. Il fut peintre de l'hôtel de Ville jusqu'en 1597, et on ne le remplaça dignement qu'en 1612, par *Chalette.* Cet artiste, né à Troyes, a laissé des ouvrages qui lui assurent une réputation durable : il avait pris pour modèles le Caravage et Paul Véronèse. Les tableaux qu'il peignit pour les Annales sont surtout remarquables par la hardiesse et l'habileté de la composition, et par la beauté du coloris. Il y a représenté, de 1619 à 1645 : une *Députation vers le roi ;* une *Marche d'armée ;* l'*Entrée de Monsieur, frère du roi ;* l'*Entrée de Louis XIII ;* le *Christ,* copie du tableau qui décorait la chapelle ; une *Allégorie,* etc. — Chalette eut pour successeur à l'hôtel de ville le Toulousain *de Troy,* son élève, qui a réussi surtout dans le genre du portrait. Ses compositions pour les Annales ont été détruites à la Révolution. *Durant,* qui succéda à Nicolas de Troy, peignit en 1659 l'*Entrée de Louis XIV à Toulouse.* Sa vue s'étant affaiblie, on lui donna une pension de trois cents livres, et il fut remplacé par *Hilaire Pader,* qui ne se contenta pas de la pratique de la peinture, mais en vulgarisa encore les théories par la poésie. Il avait été d'abord élève de Chalette, puis il était allé perfectionner son talent en Italie. C'était un artiste de mérite ; mais il occupa peu de temps la charge de peintre de la ville. Il a surtout fait briller les ressources de son talent dans la composition du beau plafond de la chapelle du cloître de Saint-Sernin et dans les peintures qui décorent les murs de cette cha-

pelle. Il fut remplacé par *Jean Michel*, dont on ne connaît qu'une *Entrée des princes* et quelques portraits de capitouls. C'était un homme peu patient. Il dut quitter l'hôtel de ville en 1703, après une dispute qu'il eut avec un capitoul qui avait critiqué un de ses tableaux et auquel il donna un soufflet. *Antoine Rivals* le remplaça.

Indépendamment des peintres en titre à l'hôtel de ville, l'école de Toulouse a produit au XVIIe siècle Moncornet, François Guy, Ambroise Frédeau, Jean-Pierre Rivals, et d'autres moins connus, mais qui ont laissé de beaux souvenirs dans les établissements publics de la ville. *Moncornet*, religieux dominicain, fut souvent employé à la décoration des églises, et il a peint au plafond de l'Inquisition, à Toulouse, la vie et les miracles de saint Dominique. Ses œuvres ne sont pas sans mérite. *Guy*, né au Puy, s'établit à Toulouse en 1650, après avoir parcouru l'Italie. Ses tableaux sont estimés. Il a été longtemps occupé à la décoration de la Chartreuse de Toulouse. *Frédeau* était un des religieux du couvent des Augustins. Élève de Simon Vouet, il s'occupait en même temps de peinture, de sculpture, d'architecture, et l'atelier qu'il avait ouvert dans sa cellule était très-fréquenté. *Jean-Pierre Rivals* fut son élève, et lorsqu'il lui conseilla de visiter l'Italie, il le recommanda au Poussin, avec qui il était très-lié. On prétend que le Poussin confia au jeune artiste toulousain le soin de finir le fond de ses tableaux. De retour à Toulouse, J. P. Rivals acquit une juste réputation, mais plutôt comme ingénieur et architecte que comme peintre. Il est le fondateur du Musée de Toulouse, et le successeur de Michel à l'hôtel de ville était son fils.

Antoine Rivals naquit à Toulouse en 1665. Ses progrès dans l'atelier de son père furent rapides. A peine âgé de quinze ans, il produisit un dessin remarquable représentant la *Révocation de l'édit de Nantes*, morceau plein de poésie qui fit concevoir de son talent les meilleures espérances. *Lafage* travaillait dans le même atelier; ils étaient tous deux pleins d'émulation, et ils partirent ensemble pour étudier à Paris. Mais alors l'art tendait à une décadence prochaine : le goût s'altérait; le gigantesque, sous l'influence de Lebrun, avait remplacé la simplicité, la grâce. Rivals et son ami, prévenus contre les méthodes pernicieuses qui s'introduisaient dans les arts du dessin, quittèrent Paris et se dirigèrent vers Rome

où ils se lièrent bientôt avec les plus grands artistes. Lafage y remporta le prix de dessin ; mais ses mauvaises mœurs ne lui permirent pas d'atteindre la gloire que lui promettaient son imagination et son habileté à manier le crayon. Rivals, au contraire, malgré les difficultés que lui suscita la jalousie de ses rivaux, se fit en peu de temps une telle réputation dans toute l'Italie, qu'il ne put bientôt plus suffire aux demandes qu'on lui adressait de toutes parts. Il allait entreprendre avec son ami, Carles Maratte, les peintures d'une grande chapelle, lorsque la maladie de son père le rappela à Toulouse, en 1703, au moment même où Michel était disgracié.

Rivals, de retour à Toulouse, prit la haute direction du Musée fondé par son père et s'efforça, comme Bachelier au XVIe siècle, de donner aux arts une impulsion que ses prédécesseurs n'avaient pu réaliser. Ses efforts furent couronnés de succès. Les œuvres de ce maître sont nombreuses et se distinguent par la fécondité, la flexibilité et la rectitude du talent de l'auteur, dont la réputation, si grande dans tout le Languedoc, n'était pas moins solidement établie à Paris, où aurait voulu l'attirer son compatriote de Troy ; mais l'amour de sa ville natale le retint à Toulouse, et il y mourut en 1735. Si les limites imposées à ce mémoire ne nous permettent pas d'entrer dans l'examen des œuvres de Rivals, nous devons au moins mentionner les principaux tableaux qu'il a peints dans les registres de l'hôtel de ville, de 1708 à 1728 : 1° *Vue de la Garonne en hiver;* 2° *Funérailles de Louis XIV;* 3° *Avénement de Louis XV;* 4° *Mariage de Louis XV;* 5° *Établissement de l'École de dessin;* 6° *Naissance d'une princesse;* 7° *Confirmation de l'École de dessin;* 8° *Naissance du Dauphin;* 9° *Feu d'artifice à l'occasion de la naissance du Dauphin.* Cette dernière miniature était datée de 1728 ; toutefois Rivals n'était plus peintre en titre à l'hôtel de ville ; il avait déjà eu deux successeurs : *François Cammas,* puis *Subleyras,* ses élèves. Le premier a peint, dans l'église des Ursulines, la vie et les miracles de leur patronne sainte Angèle ; Subleyras a représenté dans les Annales le *Sacre de Louis XV.* Parmi les élèves d'Antoine Rivals, nous devons encore citer *Despax,* qui exécuta la majeure partie des peintures du grand séminaire, ancienne dépendance du couvent des Carmélites.

Au XVIIIe siècle, l'étude de l'antique était généralement négligée, par suite des tendances des Pigal et des Bouchardon pour la sculpture, des Vanloo et surtout de Boucher pour la peinture. La dissolution des mœurs fut en grande partie la cause de cette décadence. Les artistes, pour se conformer à la mode, perdirent le sentiment vrai de la nature, et leurs œuvres aux formes les plus tourmentées, les plus capricieuses, souvent indécentes, ne furent plus que l'expression du mauvais goût né au sein de cette dissolution. Deux artistes ont su préserver l'école de Toulouse de cette contagion : le peintre Rivals, dont nous venons de parler, et le sculpteur Lucas. Gloire leur en soit rendue !

Toulouse a produit au XVIIIe siècle trois artistes du nom de Lucas : Pierre et ses deux fils François et Jean-Paul. *Pierre Lucas,* élève de Marc Arcis, qui, lui aussi, fut un habile sculpteur, vivait à l'époque où l'on détruisait dans les églises les monuments de la Renaissance pour les remplacer par des masses architecturales sans proportions et du plus mauvais effet ; mais il sut conserver les traditions du bon goût. C'est par les soins de cet artiste, de Rivals et de Cammas, que fut fondée l'Académie des Beaux-Arts de Toulouse. *François Lucas,* professeur de sculpture à cette Académie, resta fidèle aux principes qu'il avait reçus de son père. *Jean-Paul Lucas,* conservateur du Musée, qu'il organisa et dont il publia le premier catalogue, ne fut qu'un peintre médiocre ; mais on lui doit la conservation d'un grand nombre de tableaux et de monuments des arts, ce qui lui valut les félicitations de la Convention nationale. Malheureusement il n'avait pas pu empêcher la mutilation des Annales illustrées de l'hôtel de ville.

La liste des artistes qui ont contribué à soutenir et à propager les saines doctrines, les bons principes dans l'école de Toulouse, ne serait pas complète si nous négligions d'y inscrire, en la terminant, le nom de *Joseph Roques,* mort en 1847, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Ancien professeur à l'École des Beaux-Arts et membre de l'Institut, il a laissé un grand nombre de tableaux qui se font principalement remarquer par une invention facile, par un pinceau agréable et une grande beauté d'exécution. Cet éminent artiste traitait avec la même facilité les divers genres et

excellait dans tous. Il a encore doté plusieurs édifices religieux de peintures décoratives extrêmement remarquables.

L'École des Beaux-Arts de Toulouse soutient dignement aujourd'hui son ancienne réputation.

Émile Jolibois,
Secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée, archiviste du département.

II

HISTOIRE DE L'ART DANS LA FLANDRE, L'ARTOIS ET LE HAINAUT,

AVANT LE XVe SIÈCLE.

M. le comte de Laborde, dans l'ouvrage qui a pour titre : *les Ducs de Bourgogne, Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le* XVe *siècle,* a présenté, en publiant de nombreux documents puisés pour la plupart dans les archives départementales du Nord, le tableau le plus vrai et le plus brillant du développement des arts et du luxe dans les Pays-Bas, sous la domination des ducs de Bourgogne. En opérant l'analyse et le classement des documents du même dépôt antérieurs à 1400, nous avons trouvé de nombreuses mentions, non moins importantes et non moins curieuses, qui établissent que le mouvement artistique décrit par M. de Laborde existait déjà au XIIIe et au XIVe siècle, sous les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut, les prédécesseurs des ducs de Bourgogne. Les archives départementales du Pas-de-Calais et les archives de l'État de Bruxelles, de Gand, de Bruges, de Tournai et de Mons, nous en ont fourni de nouvelles preuves. N'ignorant pas que le clergé et la bourgeoisie ont eu leur part dans ce mouvement, nous avons en outre soigneusement dépouillé les fonds ecclésiastiques et les archives communales dans les dépôts

que nous venons de signaler et dans les principales villes de la contrée. Nous sommes ainsi arrivé à recueillir un nombre très-considérable de documents relatifs à l'histoire de l'art qui formeront, en quelque sorte, les préliminaires de l'ouvrage de M. de Laborde.

Mais, dans les trois volumes qu'il a publiés, ce savant historien de l'art et du luxe au XVe siècle n'a fait paraître que les *preuves* du livre qu'il se proposait d'écrire. Le *texte*, ainsi qu'il l'appelait, de son histoire de l'art n'a pas été édité, et peut-être même n'a jamais été rédigé. Nous nous sommes imposé le long et difficile travail de coordonner les milliers de mentions relatives à des artistes et à des objets d'art que nous avons réunies, et d'en former une *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le* XVe *siècle*. Presque toutes les parties de ce livre sont déjà rédigées.

Afin de ne pas séparer l'art du mouvement intellectuel qui s'est opéré dans le nord de la France et le midi de la Belgique, nous avons adopté pour divisions principales de cette histoire celles qui sont indiquées par les principaux événements religieux, sociaux et politiques accomplis en ces contrées. A partir de la fin du XIIIe siècle, les documents sont si nombreux que nous avons dû diviser notre récit en plusieurs parties différentes : la peinture et la sculpture ; la miniature ; les étoffes et les tapisseries ; les objets d'orfévrerie ; les émaux et les ivoires.

En écrivant ce récit, nous nous sommes efforcé d'éviter les deux défauts qui peuvent être reprochés à la plupart des historiens de l'art. Les uns ont écrit d'après les archives, sans tenir compte des monuments et des objets d'art encore existants, et leurs publications ont manqué de clarté et d'intérêt ; les autres n'ont fait que décrire les vestiges du passé et les objets d'art encore aujourd'hui conservés sans consulter les dépôts d'archives, et leurs livres ont manqué d'exactitude, de science et d'ampleur. Nous nous sommes fait une loi d'éclairer autant que possible l'histoire de l'art par de nombreux documents empruntés aux archives, et de faire comprendre les mentions puisées dans les archives par la description des monuments et des objets que nous avons encore aujourd'hui sous les yeux.

Les documents, qui pourront remplir un volume de six à sept cents pages in-4°, formeront un ouvrage à part. Ils seront publiés

avec une exactitude aussi rigoureuse que possible; nous les avons reproduits presque tous *in extenso*, au moins pour la partie qui concerne l'histoire de l'art. Cela nous permet de ne point hérisser de citations notre récit historique, et de le rendre ainsi plus accessible à ceux qui n'ont point l'habitude des travaux d'érudition. Des listes de noms d'artistes, par ordre chronologique, seront publiées à la fin de ce volume. Plusieurs tables le compléteront.

Le profit que personnellement nous avons retiré des documents publiés par M. de Laborde nous fait espérer que notre travail sur l'art ne sera pas sans utilité pour ceux qui voudront étudier sérieusement l'histoire du moyen âge avant le XVe siècle.

Voici, d'après les tables encore incomplètes de notre ouvrage, le nombre des artistes antérieurs à 1401 qui sont mentionnés dans notre *Histoire de l'Art :*

Écrivains et enlumineurs	51
Peintres	162
Sculpteurs	132
Tapissiers et brodeurs.	155
Orfévres et émailleurs.	311
Verriers	39

L'abbé Dehaisnes,
Archiviste du département du Nord, président
de la Commission historique du même département.

III

HISTOIRE D'UN MUSÉE DE CHEF-LIEU D'ARRONDISSEMENT.

En ma qualité de conservateur de Musée, de membre de la Commission des monuments historiques de la Mayenne, et de Sociétés des amis des arts, j'ai souvent eu l'honneur de recevoir de la direction des Beaux-Arts des circulaires prouvant l'intérêt

que l'administration porte aux Musées de province et à tout ce qui touche à l'enseignement du dessin.

J'ose donc aujourd'hui, Messieurs, non sans quelque hésitation, vous lire ce rapide mémoire sur la formation du Musée de Château-Gontier, et sur le cours de dessin de notre petite ville; notre collection d'art étant le résultat d'efforts absolument individuels, il ne sera pas sans intérêt, je le crois, pour mes collègues, d'apprendre ce que peut une initiative sérieuse, tenace, pour le développement des arts dans les départements.

Château-Gontier est une riante petite ville, bâtie autour de la forteresse édifiée en 1007 par Foulques Nerra, sur un roc à pic baigné par les eaux profondes et tranquilles de la Mayenne, que Jules César appelait *Flumen nigrum* dans ses *Commentaires*. Habitée par de riches propriétaires, entourée de châteaux et de belles demeures où le sport l'emporte encore de beaucoup sur le goût des arts et des sciences... L'agriculture et l'élevage de splendides animaux sont aussi, il est vrai, l'occupation d'un grand nombre de nos châtelains, et les grands concours de Paris et de Poissy ont vu couronner bien des fois les remarquables produits de nos compatriotes. Mais si notre ville est bien connue au ministère de l'Agriculture, elle ne l'est pas assez, pour nous du moins, à l'administration des Beaux-Arts.

Consacrant tous mes instants à l'étude de la peinture et de la gravure à l'eau-forte, j'ai publié plusieurs ouvrages sur l'Anjou, ce beau pays où j'ai planté ma tente de paysagiste. Au commencement de 1868, l'administration municipale voulut bien me charger d'aviser à la création du Musée et me demanda d'en être le conservateur. J'acceptai ces fonctions avec d'autant plus d'empressement, qu'elles sont gratuites.

Je me mis donc à l'œuvre, et je classai la collection léguée à notre ville, vingt années auparavant, par M. Boullet-Lacroix. M. Aristide Boullet-Lacroix, né à Chateau-Gontier en 1805, mort à Enghien-les-Bains en 1848, ami d'Ingres, de Delacroix, de Paul Delaroche, de Flandrin, qu'il avait connus à Rome, M. Boullet-Lacroix se forma le goût au milieu de ces artistes illustres et devint lui-même un amateur distingué. Sa passion pour les arts, les sciences et les voyages, l'entraîna en Italie et en Grèce, d'où il rapporta une précieuse collection de marbres antiques, de tableaux

et de médailles. C'est cette collection qui a formé le noyau de notre Musée, inauguré le 28 août 1868, dans un vieil hôtel acheté par la municipalité, habilement restauré et aménagé pour sa nouvelle destination par M. Mœdina, architecte. Cet hôtel, construit en 1610, appartint, dit-on, au frère du célèbre surintendant Fouquet; situé au centre de l'ancienne ville, isolé cependant des vieilles maisons et des logis pittoresques qui l'encadrent, le Musée profile sur le ciel sa silhouette élégante. Un square orné de sculptures anciennes se détachant sur des massifs de verdure et de fleurs a remplacé les masures sans caractère et les murs délabrés qui entouraient la vieille cour humide et sombre.

Les deux grandes salles du rez-de-chaussée, déjà insuffisantes, sont affectées au Musée; tableaux, dessins, sculptures, sont disposés autour des salles, et au centre, de spacieuses vitrines, fort appréciées des numismates et des archéologues, contiennent les médailles, armes, bronzes, amphores, vases égyptiens, urnes funéraires grecques et gallo-romaines.

Nous n'entreprendrons pas ici la nomenclature des œuvres d'art et de curiosité qui, depuis dix ans, sont venues enrichir notre collection; nous avons publié et fait imprimer en 1876 un catalogue raisonné, suivant le désir et le programme de la direction des Beaux-Arts. Bornons-nous à citer, parmi les tableaux légués par M. Boullet-Lacroix : une *Cléopâtre,* qui peut être attribuée justement à Léonard de Vinci; une *Sainte Catherine,* de Garbo; des *Fumeurs,* de David Teniers; ce dernier tableau est signé; de vieilles peintures fort intéressantes des anciens maîtres italiens, des dessins de maîtres, entre autres un dessin de Lethière à la sépia, rehaussé de gouache (*Brutus condamne ses fils à mort*). Parmi les marbres, plus nombreux que les peintures, on remarque des statues et bustes antiques, des frises, des bas-reliefs grecs et romains, une *Sainte Marguerite* en bois sculpté, connue de tous les artistes, et une *Vierge* de la Renaissance du plus grand mérite. Il nous a été aussi permis d'acheter à une vente d'amateur, mort à Château-Gontier, un Horace Vernet (*Portrait du général comte Clary*), une belle copie de Van Dick, un *Christ en croix,* de Jouvenet, etc.

Le noble exemple de M. Boullet-Lacroix a été suivi (il le sera encore, nous en avons la ferme conviction) par M. Ory, qui nous

a légué les meilleurs tableaux de sa collection. Ce don atteste le goût de cet amateur, souvent guidé, dans le choix de ses acquisitions, par son ami le peintre angevin Guillaume Bodinier, l'auteur de l'*Angelus dans la campagne romaine*, de la galerie du duc d'Orléans. Nous y trouvons un Ostade, un Wouvermans, des Molenaer et d'autres bons tableaux de maîtres de second ordre, flamands et hollandais.

N'oublions pas une grande et magistrale esquisse peinte, de Le Brun, et les dons intéressants que nous avons obtenus de la générosité de nos compatriotes. Citons ici, pour prouver toute notre reconnaissance, le nom de ces donateurs : MM. Alfred Barouille, de Farcy père et fils, docteur de Montozon, Louis Renier, Turpin, Levêque-Desgrandis, etc.

Nous continuerons tous nos efforts pour enrichir notre Musée; bien des promesses nous sont faites par nos collègues et nos amis. Nous chercherons aussi à réunir le plus possible les œuvres des artistes nés à Château-Gontier ou aux environs. Permettez-moi, messieurs, de rappeler ici leurs noms.

1° M. Auguste Aubois, né à Château-Gontier le 14 janvier 1795, mort à Paris le 14 avril 1831. Il témoigna dès son enfance de grandes dispositions pour le dessin, et eut pour premier maître à Château-Gontier Boissier, ami de Vien; puis il quitta notre petite ville pour suivre à Paris l'atelier du baron Gros. Les œuvres de ce jeune peintre, enlevé si prématurément, sont cependant nombreuses, et prouvent de sérieuses qualités. Voici ses principales : *le Martyre de saint Gervais;* décoration d'un boudoir (sujets mythologiques); *Château de Villeneuve-l'Étang, la Chaste Suzanne* (Salon de 1822), *Ariane consolée par Bacchus* (Salon de 1827).

2° M. Eugène Moreau, né à Château-Gontier le 3 avril 1827, mort à Paris le 26 août 1863, élève de Drolling. Sa santé le força de bonne heure à renoncer à la peinture d'histoire; l'hospice Saint-Joseph possède son tableau le plus important : *Saint Augustin écrivant ses confessions;* il prit part aux Salons de 1861 et de 1863.

3° M. Louis Rénier, né à Saint-Léger du Bosq le 10 avril 1784, mort à Château-Gontier le 26 janvier 1862, chevalier de la Légion d'honneur. En 1793, un jour que tout enfant il se livrait à son goût naissant pour les Beaux-Arts, en gravant grossièrement sur l'écorce d'un hêtre, il vit de loin briller des uniformes; un précoce instinct

l'avertit d'un danger; c'étaient en effet des soldats venant pour arrêter la famille de Saint-M..... Il court à travers champs, arrive au château, prévient ses habitants; ceux-ci fuient en toute hâte vers une barque de pêche qui les emmène en Angleterre avec leur jeune sauveur. Là, Louis Rénier reçut une brillante éducation et se lia étroitement avec les plus grands personnages de l'émigration. Guidé par les conseils des premiers aquarellistes anglais, il se livra tout entier à son goût pour cet art et fut un des premiers à se servir de la lithographie pour reproduire de nombreux dessins et des caricatures politiques. Rentré en France après la période de l'émigration, il exposa plusieurs fois, aux Salons du Palais-Royal, de grandes et belles aquarelles; visita l'Espagne et l'Italie, d'où il rapporta un nombre considérable de dessins. Une fois marié, M. Louis Rénier quitta la carrière d'artiste et entra au ministère de la Guerre, puis vint se fixer, lors de sa retraite, à Château-Gontier, où l'attiraient d'anciennes relations.

Notre collection, maintenant classée au nombre des Musées de province, a participé aux dons de l'administration des Beaux-Arts. Parmi les envois dus au gouvernement, mentionnons : un tableau de mademoiselle de Post (Exposition universelle de 1867), *Moïse exposé sur les eaux;* une belle copie de la *Charité* d'André del Sarte ; un grand tableau de Ménageot, *Méléagre entouré de sa famille,* provenant, ainsi qu'*Orphée et Eurydice,* par Pierre-Louis Delaval, des Musées du Louvre; enfin une *Marchande de légumes* de Veyrassat.

Le premier étage de l'hôtel Fouquet est consacré à la bibliothèque publique, primitivement placée dans les combles de l'École municipale; la bibliothèque n'offrait aux lecteurs qu'un local insuffisant et des recherches pénibles; puis reléguée dans un appartement étroit et mal éclairé attenant aux halles centrales, entourée de magasins et de cafés, exposée aux dangers de l'incendie.

Nous insistâmes alors pour son installation au premier étage du Musée, local sûr et qui ne laisse rien à désirer comme confortable.

La bibliothèque, qui s'est enrichie de huit cents volumes depuis 1872, compte près de huit mille volumes. De nombreuses éditions rares, manuscrits, incunables, elzevirs, proviennent aussi en grande partie du don de M. Boullet-Lacroix et d'amateurs du pays.

Enfin, le second étage du Musée contient les salles du Cours

gratuit de dessin, ornées de bons moulages et estampages provenant de l'École des Beaux-Arts. Le Cours, ouvert le soir, trois fois par semaine, réunit un certain nombre d'élèves qui augmentera encore, sous l'habile direction de M. Jean-Baptiste Dupré, dont nous nous félicitons d'avoir dirigé les premiers pas dans la carrière de l'art. Nous lui avons aussi obtenu du département, en 1873 et 1874, une pension qui lui a permis de suivre l'École des Beaux-Arts de Paris. Beaucoup de grandes villes peuvent nous envier maintenant ce jeune professeur, que des liens de famille et l'amour du pays natal retiennent ici. MM. Jules Lenepveu, Dauban et le regretté Pils m'ont souvent témoigné toute leur sympathie pour « le talent, le courage, le goût immodéré du travail » de ce jeune homme qui, après avoir été médaillé à l'École, s'est fait remarquer aux derniers Salons.

Ce résumé, Messieurs, vous prouve comment avec de la persévérance on peut encore éveiller, dans une petite ville qui se trouve éloignée de Paris, des goûts artistiques, fonder un musée, obtenir des dons et installer un bon cours de dessin. Nous avons aussi organisé dans nos villes environnantes, avec le concours de nos collègues à Angers et à Laval, des expositions d'art qui ont puissamment contribué à donner de l'émulation aux jeunes artistes et amateurs, et le goût de collectionner des œuvres d'art aux habitants de nos provinces de l'Ouest.

Nous souhaitons donc que l'administration des Beaux-Arts daigne continuer et augmenter, s'il est possible, ses précieux envois, encourager les artistes et les professeurs qui sont forcés de vivre loin du grand centre intellectuel; tenir compte enfin des efforts des hommes qui se dévouent pour propager autour d'eux le goût des arts, et des sacrifices sérieux qu'une petite ville est obligée de s'imposer pour l'aménagement et l'installation d'un musée et d'un cours gratuit de dessin.

Tancrède Abraham,
Conservateur du Musée et de la Bibliothèque à Château-Gontier.

IV

LE MUSEE DES BEAUX-ARTS ET LE MUSÉE DES ANTIQUITÉS, A MOULINS.

EXPOSITIONS D'ART, ARTISTES PROVINCIAUX.

Il n'existe pas d'autres musées dans le département de l'Allier que ceux du chef-lieu. Moulins en possède deux.

Le Musée départemental d'antiquités, organisé par la Société d'émulation de l'Allier, qui en nomme le conservateur. Ce musée, placé dans les combles du bâtiment central du Palais de justice, offre à l'archéologue de précieuses collections.

Il a reçu du gouvernement, à différentes époques, quelques bons tableaux et des statues. Le conservateur actuel est M. Queyroy, artiste peintre et aquafortiste, dont le talent est bien connu.

Le Musée de peinture dépend de la municipalité, et se trouve réparti dans les salles de l'Hôtel de ville. J'en ai été nommé conservateur en mars 1863.

Cette collection d'art se compose de tableaux et de moulages en plâtre. Parmi les tableaux, les uns proviennent de l'ancien *Conservatoire des arts et métiers* de l'Allier; les autres, d'acquisitions faites par la Ville, et enfin des dons du Gouvernement. Les dons faits par les particuliers sont à peu près insignifiants.

Au bas des meilleures toiles figurent des noms connus, tels que ceux d'Horace Vernet, Cibot, Lambinet, Jacquand, Desjobert, De Pinelli, Marius Abel, Lavieille, Feyen-Perrin, Luminais, Muraton, Decaen, Armand Leleux, etc. Les tableaux anciens sont de Winants, Breughel, Bloemen, Pœlenburg, Lambrecht, Le Dominiquin, Starnina le Florentin, etc.

Les œuvres des peintres de la localité portent les signatures de Peyronnet, Rivoulon, De Chacaton, Mathonat, Pierdon, Gémois, Desboutin, Debut.

Dans le courant de février 1877, le catalogue manuscrit très-complet et rédigé sur le modèle de celui du Musée de Versailles, a

été remis par nous à M. Vigne, alors maire de Moulins, en triple expédition, et a dû être adressé au ministère de l'Instruction publique.

Malheureusement, depuis cette époque, notre musée a eu sa part des sinistres occasionnés par les nombreux incendies périodiques [1] qui, pendant plusieurs années, ont désolé Moulins. La flamme détruisit des œuvres importantes. Voici l'indication des pertes qu'il nous a fallu subir :

Christ au roseau, par Jouy.
Festin de Balthazar, attribué à Franck le père.
Arabe, par Jacquand.
Portrait, anonyme.
Archevêque (1717), par P. B. Santerre
Portrait, anonyme.
Sainte Famille, Seghers d'Anvers
Nature morte, anonyme.
Paysage de Grèce, Aligny.
Plage, Hildebrandt.
Bazar au Caire, Mouchot.
Madeleine, Stéphane Baron.
Effet de neige, Lavieille.
Convalescence, Baume.
Annonciation, attribué à Michel-Ange de Caravage.
Bords du Nil, Berchère.
Sibylle et Génie, Ercole-Gennari.
Ulysse chez Circé, L'Albane.
Achille près du Scamandre, Deshays.
Thomyris, École française, 1634.
Portrait de Stanislas, roi de Pologne, anonyme.
Pâtre et animaux, Le Bassan.
Paysage et animaux, Casanova.
Couvent d'Amalfi, dessin d'Aligny.
Légende de Saint-Pourcain, chromolithographie, par Mathieu.
Tête d'étude, au fusain, Borione.

[1] Ces incendies avaient lieu chaque semaine dans la nuit du samedi au dimanche, ou du dimanche au lundi. Celui de l'Hôtel de ville a été le dernier de ceux dont on a constaté la périodicité.

EXPOSITION D'ART, LEUR PÉRIODICITÉ.

Les expositions d'art n'ont lieu à Moulins que tous les sept ans, à l'occasion des concours régionaux. Le Musée de la ville s'est enrichi à la dernière exposition de deux toiles, l'une d'Armand Leleux (*l'Indiscrète*), l'autre de Desboutins (*le Violoneux*). Ces deux ouvrages ont été choisis et achetés par M. Vigne, alors maire de Moulins, et payés sur les fonds municipaux.

PEINTRES, GRAVEURS, AMATEURS AYANT VÉCU OU ÉTANT NÉS DANS L'ALLIER.

Une biographie, quelque concise qu'elle soit, des artistes qui sont nés dans l'Allier, et décédés depuis ces derniers temps, serait un travail de longue haleine, pour lequel le temps nous fait absolument défaut. Nous devons nous borner ici à citer des noms :

Henri Dufour, élève de David, auteur d'une grande quantité de dessins manuscrits représentant les monuments de l'Allier, et des notes qui ont servi pour la rédaction de l'ouvrage intitulé *l'Ancien Bourbonnais*.

Achille Allier, peintre et éditeur de l'ouvrage ci-dessus.

E. Tudot, natif de Rouen, lithographe et peintre, ancien directeur de l'École de dessin.

Martial Deschamps, graveur sur bois, décédé à Marseille dans une grande misère; né à Moulins en 1820.

Rivoulon, peintre de talent, mort à Paris il y a quelques années.

Brunel, peintre verrier à Moulins, mort depuis peu.

Petitjean Montbelair, ancien professeur de dessin à Moulins.

De Jolimont, ancien professeur de dessin, a longtemps habité Moulins, quoiqu'il ne fût pas né dans le département.

Chauvin, ancien professeur de peinture à Moulins, mort depuis peu. Le Musée possède de lui le portrait de l'abbé Martinet.

De Séréville, peintre de genre.

ARTISTES VIVANTS HABITANT MOULINS OU LE DÉPARTEMENT.

De Chacaton, peintre d'un grand talent, né à Chézy près Moulins.

Queyroy, peintre et aquafortste, né à Châteaudun ; habite Moulins.

Milanolo, Italien, né à Varallo, peintre de portraits et professeur de dessin à Moulins.

Fournier des corats, élève de l'École de dessin de Moulins, actuellement professeur et peintre de portraits dans notre ville.

Guillaumier, lithographe, lauréat d'une école de dessin de Lyon, ancien élève de l'École de Moulins.

Leprat Pierre, peintre, à Montluçon, ancien élève de l'École de dessin de Moulins; admis aux expositions de Paris.

Audiat, peintre amateur, élève de l'École de dessin.

Mauguin, décorateur, ancien élève de l'École de dessin.

Barberis, décorateur et paysagiste, idem.

Grégoire, paysagiste, idem.

Thonier Larochelle, amateur d'un talent hors ligne et d'un grand avenir.

Demourgue, sculpteur.

De Fradel, peintre miniaturiste.

De Laguérenne, peintre à Montluçon.

Gabillot, professeur au lycée, peintre amateur.

Martin-Flammarion, photographe.

Lagrange, à Moulins.

De Chavigny, peintre.

Passant, modeleur.

Mademoiselle Mortreuil, élève de J. Bariau, professeur de dessin à Moulins.

Mademoiselle Authier, professeur de dessin à Moulins.

Madame Rousseau, professeur de dessin à Moulins.

Madame Lagrange, professeur de dessin à Moulins.

Madame Molinet, professeur de dessin à Moulins.

Madame Gabillot, professeur de dessin à Moulins

Mademoiselle Didier, amateur de talent.

Madame Olivier, amateur de talent.

Etc., etc.

Enfin, ici, ma lettre *desinit in piscem*, puisqu'il faut me mettre sur les rangs. Je dirai donc en deux mots (si la chose intéresse quelqu'un) que je suis né à Moulins à la fin de 1816, que je ne suis point décédé encore, quoique je n'en puisse guère mais ; que j'ai passé une grande partie de mes bonnes années à faire des portraits dans beaucoup de villes et de villages du midi de la France ; que, devenu vieux, je me suis définitivement fixé dans ma ville natale, où je consacre toutes mes heures à donner des leçons de dessin ou de peinture. C'est une industrie peu rémunérée, en ce pays-ci ; mais je m'en console en vivant dans l'affection de mes nombreux et bons élèves, dont les plus anciens, répandus dans des contrées plus ou moins lointaines, en m'annonçant leurs succès, témoignent qu'ils conservent le souvenir de leur vieux professeur.

J. Bariau,
Conservateur du Musée de peinture de la ville de Moulins.

V

LES MUSÉES DANS LE FINISTÈRE.

Les Musées de notre département sont au nombre de deux, celui de Brest et celui de Quimper. La ville de Morlaix est, dit-on, sur le point d'en créer un troisième dont le noyau serait dû au legs fait par feu M. Ange de Guernissac.

La collection de la ville de Quimper est formée de la galerie léguée à la ville par M. de Silguy, ancien inspecteur général des ponts et chaussées, de divers envois du Musée du Louvre, des dons de l'État et de particuliers. Le catalogue en a été dressé en 1873 par MM. Gauguet, officier du génie en retraite ; Hombron, conservateur du Musée de Brest. La notice manuscrite (deux cartonnages in-24), renfermant un essai plus complet sur les origines, les preuves d'authenticité, les signatures des tableaux, n'a pas été reproduite *in extenso*, pour éviter un volume incommode et des frais trop élevés ; M. Hombron a fait hommage de ce travail à la bibliothèque de la ville de Brest.

Le Musée de Brest, qui ne compte que trois ans d'existence, renferme déjà 230 numéros : dessins, gravures et peintures; l'administration n'a pas pensé que le temps fût venu d'en dresser le catalogue, bien que parmi des toiles qu'il possède il s'en trouve dont l'origine, les auteurs et les sujets demandent des notices aussi développées, aussi circonstanciées que possible. L'administration a provisoirement obvié à cette lacune en faisant dresser par le conservateur des notices placées sous chaque tableau.

Le Musée renferme des œuvres de F. de Troy, Peters van Breda, V. Kessel, Ch. Coypel, Huysmans de Malines, Kart, le Josepin, Kalf, de Moor, G. Michel, le Bassan, Guardi, Netcher, Paul Véronèse, Carletto Véronèse, etc., etc. — Parmi les modernes, on peut citer : C. Bernier, Lambinet, Van Dargent, A. Mayer, Gilbert, F. Perrot, Bouquet, Calame, etc.

On y trouve la belle collection de 5,000 monnaies ou médailles réunies par M. le colonel Cornu, et acquise par la ville.

Le département n'a eu encore qu'une Exposition d'art; elle a eu lieu dans le local actuel du Musée en mai et juin 1875. Cette exposition permit de faire l'essai d'appropriation de ce local. A l'issue de cette fête artistique, qui fut très-brillante, la création du Musée fut décidée.

Le Musée possède en outre de nombreuses collections d'antiquités et objets d'arts de toutes espèces; la Société académique y a déposé ses collections d'archéologie, de médailles et d'objets divers.

Il convient d'ajouter aux notices et catalogues déjà cités :

1° Étude critique sur le catalogue du Musée de Rennes (pour servir à la réimpression d'une nouvelle édition), broch. in-4°, 27 pag. autog., août 1872, par M. Hombron, conservateur du Musée de Brest.

2° Notice sur la restauration des peintures à l'huile, sur toile et bois — avril 1870, in-8°. Extrait du Bulletin de la Société académique de Brest, par M. Hombron.

Quelques artistes ont honoré, illustré même notre pays par leur talent; ils ont fait élection de domicile à Brest assez longtemps pour être considérés comme ayant acquis le droit de cité. Ce sont :

Perrot (Ferdinand), né à Paimbœuf (Loire-Inférieure) en 1808, mort à Saint-Pétersbourg en 1841. Peintre de marine. Le Musée de Brest possède une marine de Perrot : « Temps orageux, navire en perdition. »

Gilbert (Pierre-Julien), né à Brest (Finistère), élève d'Ozanne et de Crépin. Le Musée a reçu en dépôt, de la Société d'emulation, un des meilleurs tableaux de cet excellent peintre de marine. C'est le combat soutenu en 1513 par l'amiral Hervé de Portzmoguer, devant la pointe de Saint-Mathieu, à l'entrée de Brest, contre une flotte anglaise.

Jugelet (Auguste), né à Brest, élève de Gudin.

Pontroy (Alfred), ancien professeur de l'École navale. Le Musée possède une certaine quantité de vues à l'aquarelle prises dans ses voyages à bord de la frégate-école des aspirants de la marine.

Saint-Germain, né à Morlaix. Le Musée possède de cet artiste : *le Retour du pardon,* charmante scène bretonne qui a figuré à l'un des Salons des Champs-Élysées.

E. de La Barre-Duparcq,
Président de la Société Académique de Brest.

VI

LE MUSÉE DE LANGRES.

Fondé en 1842, le Musée de Langres a commencé par la réunion de quelques rares objets d'art provenant en grande partie de dons. Comme pour toutes les créations nouvelles, les débuts furent pénibles : on accumulait dans un local provisoire les débris de toute nature arrachés au sol et témoins irrécusables de la splendeur de l'antique cité gallo-romaine, et en même temps les objets d'art abandonnés par les collections particulières dans l'intérêt de l'établissement naissant. Trop souvent l'argent manquait, et longtemps les cotisations que les membres de la société s'imposaient ont été largement dépassées par les besoins impérieux de l'œuvre. Plus tard, quelques rares subventions faites par la Ville vinrent en aide aux collectionneurs obstinés ; le Musée prit alors plus d'importance. Enfin les efforts persévérants de la Commission archéologique purent attirer sur l'œuvre l'attention bienveillante de l'État

et du département, dont elle étudie l'histoire ; quelques allocations lui furent accordées.

Aujourd'hui le Musée de Langres a acquis une grande valeur. La Société historique et archéologique, à laquelle il appartient, ayant été reconnue comme établissement d'utilité publique, a pu recevoir plusieurs legs, qui lui permettront de donner aux collections une importance plus considérable.

En 1854, madame Aubert-Petitot légua par testament au Musée de Langres une somme de 10,000 francs, dont les revenus accumulés par période de cinq années sont employés à l'acquisition d'œuvres d'art.

En 1855, M. le colonel baron Aubert affecta une somme de 5,000 francs pour la même destination, et de plus pour la création d'un livret de caisse d'épargne de 50 francs à donner au premier prix d'Académie d'après la bosse, à l'école municipale de dessin, mais reversible au Musée en cas d'absence de concurrents.

En 1878, M. Barotte laisse à la société un titre de rentes de 250 francs, avec destination spéciale ; les revenus seront accumulés par période de quatre années, pour fonder, après chacune d'elles, un prix de 1,000 francs, à décerner à l'auteur du meilleur travail qui aura été publié ou se sera produit sur l'histoire ou l'archéologie du département. Enfin, tout récemment encore, un artiste langrois, M. Nicolas Lescornel [1], professeur de dessin à Roanne et sculpteur distingué, mort le 4 février dernier, a laissé à sa ville natale un titre de rente annuelle de 800 francs, destiné à venir en aide à un jeune homme de Langres appartenant à une famille peu aisée et ayant le génie des arts; en cas d'absence d'un sujet, la somme sera employée aux besoins du Musée. Il lègue en outre huit tableaux, avec un portrait de son frère Joseph Lescornel et une statue inachevée de son *Andromède*. Parmi les tableaux, on voit un magnifique portrait du philosophe Diderot, né à Langres en 1713, peint par Michel Vanloo.

Le Musée est donc actuellement en bonne voie de prospérité, et tout doit faire espérer que maintenant son avenir est assuré. Le

[1] Les actes civils de la famille de cet artiste portent tous Lescornel, et non Lescorné, et je ne puis m'expliquer comment les livrets des Salons, Vapereau, etc., ont altéré ce nom, comme il l'a été d'ailleurs à Langres, par suite d'une prononciation vicieuse.

but que s'est proposé la Société historique et archéologique est en partie rempli ; elle a doté la ville de Langres d'un établissemen ayant acquis déjà une valeur considérable ; elle poursuivra son œuvre avec plus de courage et de persévérance encore en présence des résultats qu'elle a déjà obtenus.

Un premier catalogue a été fait en 1846 par M. Péchin d'Hautebois, alors secrétaire de la Société ; en 1864, ce catalogue se trouvant très-incomplet, le nouveau secrétaire-conservateur a été chargé par la Société de le refaire, en y ajoutant la liste des objets qui ne figuraient pas au premier; et enfin, en 1873, il a dû le recommencer encore à l'occasion d'une exposition artistique qui a été provoquée à Langres au moment du concours régional agricole. Ce dernier catalogue est devenu lui-même insuffisant; mais la Société a décidé qu'il y serait ajouté un supplément; il sera publié prochainement. Il donne la nomenclature, non-seulement des tableaux et des sculptures, mais il décrit très-sommairement les débris de l'époque gallo-romaine trouvés dans les environs de la ville, les inscriptions, et une quantité d'objets d'antiquité romaines et égyptiennes, du moyen âge, de la Renaissance, en bronze, en fer, en os, en ivoire, etc., des armes, de la céramique; en un mot, il comprend à peu près tout ce que possède le Musée.

Les débris des anciens monuments sont bien plus éloquents quand on les rencontre dans les lieux et à la place même où se sont passés les faits historiques dont ils ont été les témoins. La Société est pénétrée de cette vérité, et ses tendances ont toujours été de réunir dans son Musée les souvenirs locaux et surtout d'empêcher qu'ils soient disséminés.

En dehors des antiquités et des objets d'art, le Musée possède en outre une galerie d'histoire naturelle, à laquelle est venue tout récemment s'ajouter une remarquable collection de fossiles léguée par M. Babeau, membre de la Société et géologue distingué. Cette collection considérable est classée avec le plus grand soin; elle contient spécialement les échantillons provenant des terrains de la Haute-Marne : aussi est-elle particulièrement précieuse à ce point de vue.

Les œuvres des artistes langrois occupent une place assez importante au Musée; la Société fait son possible pour qu'ils y soient tous représentés. C'est un hommage rendu au souvenir des compa-

triotes illustres, et en même temps un encouragement aux jeunes artistes.

Le 15 mai 1873, une exposition artistique fut ouverte dans les salles de l'Hôtel de ville. Environ 250 tableaux, aquarelles et dessins y furent envoyés de tous les pays compris dans le rayon de la région agricole; on avait limité l'exposition aux onze départements formant le concours qui se tenait à Langres.

La Commission, afin de donner un plus grand intérêt à l'exposition, y avait ajouté une grande quantité de spécimens très-remarquables de faïences d'Aprey, de Rouen, de Nevers, de Marseille, de Delft, de Sincey, de Moustier, ainsi que des porcelaines de Chine, du Japon, de Saxe, de Sèvres, et quelques émaux.

La Société, à titre de bienvenue pour les artistes qui ont été ses collaborateurs à l'exposition de 1873, a fait pour le Musée plusieurs acquisitions parmi les œuvres les plus remarquables.

Il est à propos, pour terminer, de rappeler les noms les plus connus des artistes langrois; quelques-uns ont vécu longtemps avant la fondation de l'école de dessin : aussi les éléments font à peu près complétement défaut pour écrire leur histoire; les autres sont presque contemporains : la tâche serait plus facile.

Citons seulement quelques noms très-rapidement :

Jean Duvet, dit le Maître à la Licorne, le premier graveur français, naquit à Langres en l'an 1485. Le Musée possède de cet artiste un recueil très-précieux des gravures de l'Apocalypse. Il serait superflu de parler de Jean Duvet; on devra consulter la remarquable étude publiée par M. de la Boullaye [1], membre de la Société et archiviste de la Ville.

Chalochet (Gaspard), né à Langres le 12 mai 1671, et Chalochet (Claude), son frère, né le 9 mars 1673. Tous deux graveurs et dessinateurs.

Claude Gillot, peintre et graveur, né à Langres le 27 avril 1673. Son père était peintre, fondeur et brodeur du chapitre de la cathédrale. Élève de Jean-Baptiste Cornille, graveur, il fut le maître de Watteau et de Nicolas Lancret. Membre de l'Académie en 1715, et doué d'une imagination très-ardente, il produisit une quantité con-

[1] *Étude sur la vie et sur l'œuvre de Jean Duvet, dit le Maître à la Licorne,* par E. Jullien de la Boullaye. Paris, Rapilly, 1876.

sidérable de dessins et de gravures, auxquels on reproche cependant le défaut de correction. Il mourut en 1722. On voit un tableau de Gillot au Musée de Langres.

Robert (Nicolas), peintre de fleurs, d'oiseaux et de plantes, né à Langres vers 1610, eut pour élève Catherine Perrot, qui publia un traité sur la manière de peindre en miniature les fleurs et les oiseaux, pour l'explication des livres des fleurs et oiseaux de Nicolas Robert. In-12, Paris, 1636.

Tassel (Pierre, Richard et Jean), peintres langrois; le plus célèbre, Richard, naquit le 20 mars 1588 et fut d'abord élève de son père. A dix-huit ans, poussé par le désir de s'instruire, il prit l'habit de pèlerin et alla en Italie pour étudier les chefs-d'œuvre des grands maîtres de l'École italienne, si florissante à cette époque. A Bologne, il suivit l'École du Guide, puis il alla à Rome et à Venise, où il se fit remarquer par son véritable talent. Après six ans de séjour en Italie, où il exécuta des travaux de toute nature, il revint se fixer à Langres, malgré les sollicitations de Lesueur et de Lebrun, qui voulaient l'attirer à Paris. Richard Tassel produisit une très-grande quantité de tableaux qu'on voit aux Musées de Langres, de Lyon et de Dijon. Son portrait, peint par lui-même, existe au Musée de Langres; il s'est représenté en costume de pèlerin. Tassel mourut en 1668.

Camus, architecte, né à Bessey, petit village près de Langres, construisit la porte du moulin, vers 1647, pour le passage de Louis XIII.

Forgeot, architecte, né à Langres au commencement du XVIIe siècle, construisit le clocher de l'église Saint-Martin.

Besançon, sculpteur, né à Langres vers la même époque, laissa quelques œuvres complètes : le fronton de l'hôpital de la Charité, le groupe surmontant la porte du collége. On lui doit une quantité de sculptures représentant des enfants, peut-être un peu joufflus et de formes légèrement exagérées, mais composés avec beaucoup d'esprit et de variété.

Petitot (Pierre), sculpteur, né à Langres le 11 décembre 1760, élève de François Devosges, à l'École des Beaux-Arts de Dijon, condisciple du peintre Prud'hon. Il ne paraît pas nécessaire de rappeler l'œuvre considérable de Petitot : ses immenses travaux sont trop connus. Le Musée de Langres possède de cet éminent artiste

une statuette en marbre, le *Génie de la victoire,* donnée par son petit-fils, M. Jules Petitot. Il mourut à Paris le 7 novembre 1840.

Son fils, Petitot (Louis-Messidor-Lebon), né à Paris le 22 juin 1794, fut aussi un sculpteur distingué. Membre de l'Institut en 1835, à l'âge de quarante et un ans, il fournit une longue carrière artistique. Les œuvres de Louis Petitot sont toutes empreintes du caractère de l'antiquité, qu'il avait étudiée avec le plus grand soin sous l'inspiration de son père et de Cartellier, dont il était gendre.

Il mourut à Paris, le 27 juin 1862, après avoir doté son pays d'un nombre considérable d'œuvres remarquables [1].

Henri Bertrand, dit le Romain, naquit à Langres le 24 mars 1759, annonça dès le jeune âge de grandes dispositions pour les arts. A dix-huit ans il fut reçu à l'Académie de Dijon, fondée par François Devosges en 1755, et remporta le grand prix de sculpture après quatre années d'études. Il partit alors pour Rome comme pensionnaire des États de Bourgogne, puis il fit à la cour de Parme plusieurs statues d'une très-grande perfection. Le Musée de Dijon possède plusieurs statues de cet artiste distingué ; on voit à la cathédrale de Langres une statue en marbre de Bertrand représentant le patron du diocèse, saint Mammès, montrant le ciel du doigt avec un lion couché à ses pieds; c'est la plus remarquable production qu'il ait laissée à Langres. « La composition », dit M. Luquet, architecte, depuis évêque d'Hésebon [2], « est pleine de naïveté; elle respire, je ne sais quelle douceur mélancolique, quelle suavité religieuse qui pénètre l'âme. Il y a quelque chose de touchant dans le contraste de ces deux êtres, dont l'un, rempli de la pensée du ciel, s'élève, malgré sa faiblesse, au-dessus des craintes de la terre, et l'autre vient oublier sa férocité aux pieds de l'élu de Dieu. »

La statue, de 1 mètre 60 cent. de hauteur, est bien exécutée ; on doit cependant reprocher à l'artiste un peu trop de mollesse dans certaines parties de son œuvre.

Il mourut à Chatenay, village voisin de Langres, le 14 juin 1834.

Jules Claude Ziégler, peintre, né à Langres le 16 mars 1804,

[1] Voyez *Pierre Petitot (de Langres) et son fils Louis Petitot* — Notice biographique par Alfred Mettrier, avocat. Langres, imp. E. L'huillier, 1867.

[2] *Annuaire du diocèse de Langres,* 1838, page 99.

élève de Dominique Morlot, entra à Paris à l'atelier de M. Heim, où il resta peu de temps; puis, après avoir vaincu la résistance de son père qui le voyait avec peine se livrer à l'étude des Beaux-Arts, il fut admit dans l'atelier de Ingres. Dès lors sa vocation fut décidée. Il partit ensuite pour l'Italie, et en 1833 il exposa son tableau du *Giotto dans l'atelier de Cimabué*, qui le plaça dans un rang distingué parmi les peintres de l'époque, Depuis, il fit un nombre de tableaux considérable : *Foscari, doge de Venise, abdiquant;* le *Portrait du cardinal Montalte; Saint Mathieu auquel un ange souffle les paroles du livre divin; Saint Georges terrassant le démon,* au Musée de Douai; *Saint Luc peignant la Vierge; Daniel dans la fosse aux lions;* enfin son œuvre capitale fut la coupole de la Madeleine de Paris, vaste composition où l'artiste déploya tout son talent. Une mission en Allemagne, où il fut envoyé par le gouvernement pour constater l'état de la peinture de la porcelaine en Saxe et les procédés employés pour la fabrication des anciens vitraux des cathédrales, développa chez lui le goût pour la céramique. C'est à la suite de ces études qu'il créa près de Beauvais, à Voisinlieu, une manufacture de vases en terre, qui eut un succès bien mérité. Plus tard, appelé à la direction de l'École des Beaux-Arts de Dijon, il fit plusieurs tableaux, dont l'un, la *Vierge de Bourgogne,* est au Musée de Langres. Il mourut à Paris en 1856.

Joseph Lescornel, sculpteur, né à Langres en 1799, eut pour maître Petitot, membre de l'Institut. Ses œuvres principales sont les frontons des amphithéâtres du Jardin des plantes et quantité de statues qui ont fait de lui un artiste de premier ordre. On voit au Jardin du Luxembourg une statue de la reine Marguerite de Navarre, de Lescorné. La cathédrale de Langres possède une vierge en marbre, l'*Immaculée Conception,* très-largement exécutée. Il mourut à Paris le 19 avril 1872.

Nicolas Lescornel, frère du précédent, statuaire distingué, fut appelé en 1834 à la direction de l'École de dessin de Roanne. On voit dans cette ville, qui devint sa patrie d'adoption, plusieurs statues qui révèlent l'artiste : un ange gardien au-dessus de la porte du collége, saint Étienne à l'église de ce nom, le buste de M. Populle, maire, à l'Hôtel de ville, et quantité d'œuvres d'un grand mérite.

On a vu précédemment qu'il n'a pas oublié en mourant la ville

de Langres, de laquelle il avait conservé le souvenir le plus sympathique. Une récente délibération du conseil municipal vient de donner les noms des Lescornel à la rue Saint-Pierre, où se trouve la maison dans laquelle sont nés les deux frères.

Victor Thirion, élève de l'École de Langres et de M. Bouguereau; d'abord graveur en taille-douce, il reproduisit les œuvres des maîtres, puis il s'adonna exclusivement à la peinture, et obtint quelques succès. Le Musée de Langres possède quelques-unes de ses gravures et un tableau : *l'École buissonnière*, donnée par l'État. Il mourut à Paris en 1878, à l'âge de quarante-cinq ans.

Citons encore MM. Girard de Chambrulard, qui put vivre pendant l'émigration en Angleterre avec le produit de ses leçons de peinture. Le musée de Langres possède de M. de Chambrulard, et faite pendant son exil, une copie de *Saint Jean l'Évangéliste* d'après le Guide. Il fut l'un des fondateurs de la Société historique et archéologique, dont il devint le président, et mourut retiré dans son château de Vivey, en 1846, après avoir doté la ville de Langres d'une salle d'asile pour les enfants pauvres. Laurent Bournot; Charles de Piépape; Girault de Prangey, ce dernier auteur d'études très-remarquablement faites sur l'architecture arabe en Espagne, à Tunis et en Syrie; des planches nombreuses et exécutées avec le plus grand soin font suite à son œuvre. M. A. Laurent, peintre de mérite, surtout très-coloriste, d'un goût très-pur et admirateur fanatique des grands maîtres et de l'antiquité.

M. H. Guiot, actuellement l'habile directeur des Écoles de dessin de Chaumont, et dont plusieurs tableaux ont été admis aux honneurs du Salon et même au Musée du Luxembourg.

En terminant, rappelons le nom de Henri Hudelet, de Langres, élève sculpteur de l'École des Beaux-Arts.

C'est avec un sentiment de profond regret que sa mort a été connue, quand, à l'âge de vingt-sept ans, il allait entrer en loge, en 1878, pour le concours du grand prix de Rome. Déjà l'année précédente il avait approché de très-près cette haute récompense, et tout pouvait faire espérer que le succès allait enfin couronner ses longues et laborieuses études. Son bas-relief du grand concours, moulé aux frais de l'État, sur la demande de M. le directeur des Beaux-Arts, est au Musée de sa ville natale avec un *Joueur de dés*, fort remarqué au Salon.

On doit espérer que le legs par M. Lescornel portera ses fruits, et que bientôt il permettra de donner à Hudelet des successeurs, pour continuer à Langres l'ancienne tradition des arts.

Langres, 14 mars 1879.

Henry Brocard,
Architecte, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée ; membre de la Société des études historique, associé correspondant de la Société des antiquaires de France.

VII

ÉTUDE SUR DEUX OEUVRES DE SCULPTURE

APPARTENANT A L'ÉGLISE MÉTROPOLITAINE DE SAINT-SAUVEUR D'AIX ET REMONTANT AUX PREMIERS TEMPS DU MOYEN AGE.

Je viens soumettre à la haute appréciation de la section des Beaux-Arts deux œuvres de sculpture remarquables à plus d'un égard, et par leur antiquité reculée, et par leur caractère, et aussi par les dates que leur examen peut fournir ; ces œuvres, qui n'ont jamais été jusqu'ici l'objet d'aucune publication, ni même d'aucune remarque critique, remontent certainement aux plus anciens temps du moyen âge; peut-être même touchent-elles à la période carlovingienne, dont la dernière partie, troublée presque partout, a laissé très-peu de monuments; mais il ne serait pas impossible que la Provence eût fait exception, et qu'à partir du IXe siècle elle eût vu s'établir et se développer chez elle toute une école d'architectes et de sculpteurs, dont les façades si richement ornementées de Saint-Gilles et de Saint-Trophime représenteraient la dernière expression et, pour ainsi dire, le suprême épanouissement. Selon la juste réflexion de M. Viollet-Leduc, ce sont là, en dépit de leurs mérites, « au point de vue de la composition, des proportions et de la belle entente des détails, des monuments tout voisins de la déca-

dence [1] ». Il existe, en effet, dans la région qui s'étend du Rhône aux Alpes, toute une série d'édifices bien antérieurs à ceux que je viens de citer, et dont le porche de Notre-Dame des Doms, à Avignon, semble avoir été le prototype; ces édifices, que M. Henry Révoil a contribué à mettre en lumière, sont tracés sur un plan sensiblement pareil. Non-seulement ils présentent tous la même ordonnance, mais leur ornementation, visiblement inspirée de l'antique, a dans tous un air de ressemblance qui ne saurait tromper; qu'on avance jusqu'à la fin du XIe siècle ou qu'on recule jusque dans le Xe, comme je le crois plus vraisemblable, la date d'érection de ces monuments, ils n'en ont pas moins précédé de beaucoup les œuvres plus ornées, plus compliquées, plus savantes, mais aussi plus surchargées, qui marquent en Provence le XIIe siècle et annoncent la fin prochaine d'un art, image de la civilisation méridionale, hâtivement développé et destiné à périr dans le grand désastre qui suivit l'invasion de la guerre des Albigeois.

Incapable d'offrir à la section des Beaux-Arts de la Sorbonne une représentation fidèle des œuvres que je voulais apprécier, j'ai eu recours à l'obligeance et à l'habileté de mon collègue à l'Académie d'Aix, M. Alexis de Fonvert, qui poursuit ses remarquables études sur l'église métropolitaine de Saint-Sauveur, études destinées dans sa pensée à prendre bientôt place dans le recueil de nos *Mémoires*.

Les réflexions qui suivent s'appuieront ainsi sur des dessins très-fidèles, et la section des Beaux-Arts pourra prononcer en toute connaissance de cause.

La première des deux sculptures que je veux examiner représente un personnage couché ou du moins posé horizontalement, de façon à servir de chapiteau à l'un des piliers qui supportent les arcs collatéraux de la nef dite de « *Corpus Domini* » ; l'arc collatéral en question est le second à gauche, en partant du bas de la nef, et le chapiteau sur lequel retombe directement l'archivolte à double claveau de l'arc, surmonte un pilier carré adossé latéralement au pilier principal qui remonte sans point d'arrêt jusqu'à la corniche, couronnée elle-même par une voûte en berceau, faiblement ogivale. Cette corniche, de même que les chapiteaux des piliers col-

[1] Viollet-Leduc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française des* XIe *et* XVIe *siècles*, t. VII, p. 419, au mot *Perte*.

latéraux, présente des ornements romains, principalement des oves ou des feuilles d'acanthe ; le chapiteau sculpté qui a attiré mon attention est le seul qui porte une figure, si l'on excepte celui qui lui fait face sur le côté droit de la nef. Je vais d'abord parler de ce dernier, bien que son importance artistique soit moindre ; mais il servira à l'explication du sujet que représente son pendant de gauche et son vis-à-vis. Il suffit de jeter les yeux sur la première des trois figures dues à M. de Fonvert, pour reconnaître le motif si connu des deux griffons affrontés buvant dans un calice. Ces animaux mystérieux, symbole de l'âme humaine, puisent la vie spirituelle que leur communique la liqueur divine déposée au fond de la coupe. Il s'agit évidemment d'une allusion directe au breuvage eucharistique, et l'étude du personnage figuré sur l'autre chapiteau va nous le prouver; mais, avant de quitter les deux griffons, si fréquemment employés dans la glyptique et l'ornementation pendant la période carlovingienne et encore au delà, il faut remarquer au-dessus du calice une tête ronde, détachée, qui figure peut-être l'hostie, ou peut-être encore l'intelligence humaine admise à contempler le divin mystère. Quoi qu'il en soit, cette tête présente une coiffure très-caractéristique. Ce sont des cheveux partagés en deux bandeaux plats, accompagnant le front, et relevés des deux côtés sur les tempes. Une raie bien nette divise ces bandeaux et passe par le milieu de la tête. Je retrouve cette coiffure exactement reproduite dans un manuscrit latin du xe siècle de la Bibliothèque nationale, où sont figurés des archers défendant une tour de bois [1].

J'arrive maintenant au personnage sculpté sur le chapiteau qui répond au précédent le long du côté opposé de la nef, sans oublier que cette nef formait à elle seule toute l'ancienne église. Ce chapiteau a l'aspect d'une corniche surmontée d'un large tailloir qui suit les angles du pilier à section carrée sur lequel il repose. Le personnage, les pieds appuyés sur une double console, est couché horizontalement, de façon que sa tête vienne aboutir à l'angle saillant du tailloir, tandis que son bras gauche étendu en retour va cueillir, à l'autre extrémité du chapiteau qui fait un dernier retour, une grappe de raisin qu'il veut arracher du milieu d'une touffe de fruits et de feuilles entremêlés. Dans cette action rendue naïve-

[1] Voyez *Univers pittoresque*. France. — Atlas. — xe siècle; *Tour et archers*, fig. 181.

ment, mais non sans grâce ni habileté, par l'artiste, le bras droit est replié autour de la taille, dont il cache la ceinture; tandis que le gauche s'étend, ayant pour point d'appui le haut du pilier, la main s'allonge : elle sort de la manche plus que l'autre et retient dans ses doigts fermés le cep principal, qui fait retour vers l'épaule et se termine par une grappe accompagnée d'une large feuille lobée et repliée sur elle-même.

Les pieds sont nus, grossièrement modelés et comme vus de raccourci. Le costume, très-simple, se compose d'une tunique serrée, marquée de plis réguliers, longitudinaux sur le buste et la jupe, qui descend bien au-dessous des genoux; transversaux sur les manches, qui sont étroites, sans être collantes. Ce costume doit être fidèle dans sa simplicité; il semble avoir été fait d'une étoffe de laine lourde et épaisse; il annonce, à ce qu'il semble, un homme de condition médiocre ou inférieure, pauvrement vêtu, comme le serait un vigneron, et les pieds certainement nus font naître la même impression. On en reçoit une autre cependant lorsque l'on considère la tête, qui est belle, intelligente et pensive, malgré l'imperfection matérielle de l'œuvre. Légèrement penchée sur l'épaule, massive par le galbe, elle se relève par une finesse dans le rendu des traits, par un sentiment méditatif et une profondeur dans le regard qui étonne et attire à la fois. On découvre alors une sorte de morbidesse déposée dans son œuvre par l'artiste qui l'a exécutée et qui a su donner à la figure une tristesse pleine de charme, voulue ou non, mais qui est souvent, si je ne me trompe, le caractère distinctif des créations de l'art dans la seconde moitié des temps carlovingiens et aux approches de l'an 1000.

L'arrangement de la chevelure contribue peut-être à accroître cette expression de mélancolie ; il est caractéristique et mérite d'attirer l'attention. Tout au contraire de ce que j'ai remarqué à propos de la tête qui surmonte le calice où boivent les deux griffons, les cheveux descendent ici sur le front, presque jusqu'aux sourcils, et il me semble que cette sorte de coiffure, sans que j'aie eu le loisir de le vérifier, a été surtout en usage du temps des Carlovingiens. Le sculpteur l'a, du reste, rendue avec beaucoup de soin; les cheveux coupés courts forment de petites mèches serrées qui partent du vertex et se dirigent du côté du front. Arrivés sur le front et le couvrant en grande partie, les cheveux s'y terminent par

une rangée de petites boucles contiguës, régulièrement frisées, que l'on retrouve en partie dans certaines coiffures actuellement à la mode chez les femmes, et connues sous le nom de *coiffure à la chien*.

A quelle date faut-il faire remonter cette œuvre, et par conséquent l'édifice même dont elle fait partie intégrante? M. Révoil recule cette date jusqu'à la fin du IXe ou au commencement du Xe siècle. L'église, actuellement nef du *Seigneur-Sauveur*, a en outre subi des remaniements qui ont dû porter sur certains détails du portail extérieur. Peut-être aussi la voûte, qui décrit une ogive très-faible, a-t-elle été reprise; mais la partie où se trouvent inscrits les deux morceaux de sculpture que je viens de signaler est certainement comprise dans ce qu'il y a de plus ancien, et je serais porté à admettre, non pas peut-être le IXe ni le commencement du Xe siècle, mais plus certainement le milieu de ce Xe siècle, comme la date probable à laquelle il faut s'arrêter. J'y suis déterminé non-seulement par les caractères tirés des deux coiffures qui paraissent réellement carlovingiennes, mais encore par un indice précieux tiré de la forme des lettres et de leur disposition, dans les légendes qui accompagnent les figures des quatre animaux symboliques qui ornent les pendentifs de la coupole de cette même église. Les inscriptions ont été déchiffrées; chacune d'elles comprend un distique emprunté au poëte *Sedulius*, qui vivait au Ve siècle.

Les E lunaires sont encore rares dans ces inscriptions, et les E carrés dominent généralement; de plus on remarque constamment l'emploi d'un G d'une facture toute particulière et d'un usage assez rare, dont le jambage inférieur se recourbe en dedans de la lettre, comme le ferait un S. Cette forme de lettre se montre cependant bien reconnaissable dans la légende du sceau du roi Raoul, par conséquent dans la première moitié du Xe siècle.

C'est donc à cette époque qu'il conviendrait, d'après ces divers indices, de faire remonter la figure du vigneron formant chapiteau dessinée par M. de Fonvert.

J'arrive maintenant à la seconde des œuvres de sculpture que j'ai voulu expliquer. Cette œuvre est une statue de la Vierge, dite *Notre-Dame d'Espérance*, située au fond de la nef et de la chapelle de ce nom, très-vénérée, affublée d'oripeaux, noircie au visage à une époque antérieure, probablement au XVe siècle, mais

déjà tenue alors pour très-ancienne et mutilée par l'apposition d'un bras postiche qui tient les clefs de la ville. Si l'on enlève les vêtements actuels et si l'on fait abstraction de la teinte noire et de l'adjonction du faux bras, on demeure surpris de reconnaître une Vierge assise, vêtue, grave d'expression, allaitant l'Enfant Jésus, ayant conservé sa peinture originaire et d'une très-belle conservation. C'est cette statue dessinée avec soin et teintée à l'aquarelle avec une scrupuleuse exactitude par M. de Fonvert, que je fais passer sous les yeux de la section des Beaux-Arts ; elle mérite l'attention par une foule de particularités relatives à son costume, à sa pose et au détail des accessoires qui contribuent à lui donner son vrai caractère. La figure est grave, sérieuse, presque âgée, un peu triste ; les cheveux bouclés tombent à flots des deux côtés du visage ; la tête est couverte d'un voile blanc : des entailles visibles sur le sommet du voile font croire qu'il supportait une couronne détruite postérieurement pour y substituer une couronne mobile en métal. Les draperies sont larges, plissées avec art ; elles rappellent l'antique ; et le rapport est tout à fait remarquable, lorsque, tenant compte de la pose de l'enfant à moitié relevé, s'appuyant presque debout contre le sein découvert, et de la façon dont il est retenu par la main de la mère, on compare cette statue à celle de *Junon allaitant Hercule* (statue du Vatican) [1].

Cependant, malgré ce rapprochement qui vient naturellement à l'esprit, le costume de la Vierge dite d'Espérance n'a rien d'antique que la façon remarquable dont l'auteur a su en tirer parti. Ce costume est plutôt celui d'une grande dame ou d'une reine de l'époque carlovingienne, et la coiffure elle-même, de même que la façon de porter le voile, justifie cette analogie. Berthe [2], femme de Pepin, et la dame carlovingienne figurée par M. Viollet-Leduc [3] dans son *Dictionnaire du mobilier français,* sont vêtues de la même façon, y compris la chaussure, dont la forme est caractéristique. La reine Berthe porte une ceinture pareille par sa forme, l'endroit où elle est placée et les pierreries qui l'ornent, à celle de notre Vierge.

[1] Voyez *Histoire romaine,* de Victor Duruy, t. I, p. 75.

[2] *Costumes, armes et meubles,* par M. de Viel-Castel ; pl. 32.

[3] *Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carlovingienne à la Renaissance,* t. IV, p. 232, fig. 3.

Celle-ci est assise sur un trône ; sa robe rouge à manches serrées, bordée au corsage, qui découvre le bas du cou, d'une passementerie blanche, et fermée au milieu par une riche agrafe, retombe jusqu'aux pieds, qu'elle couvre à moitié. Les bouts pointus des chaussures sont seuls visibles, et le pied gauche, qui se relève pour fournir un point d'appui à l'Enfant Jésus, pose sur un chien, qu'il semble vouloir écraser. Au devant, c'est-à-dire au bas du trône, s'étend un coussin long et cylindrique avec des plis, et assez semblable à nos traversins. Ces sortes de coussins sont fréquents sur les peintures carlovingiennes et byzantines, où ils servent de garniture aux siéges. Notre Vierge, sur sa robe rouge unie, serrée à la taille par la ceinture, dont le bout retombe verticalement, porte un manteau bleu semé d'étoiles d'or, qui couvre le bord des épaules et tout le bras gauche, tandis qu'à droite il passe sur l'autre bras et vient sur le devant s'étaler de façon à cacher entièrement les genoux, en donnant lieu à de nombreux plis artistement rendus. On reconnaît que la doublure de ce manteau bleu est blanche, et cette doublure se montre sur les genoux. L'enfant à moitié redressé, tenant de la main gauche le sein maternel, s'accroche au manteau bleu de la droite ; sa robe en forme de tunique flottante ne laisse à découvert que le bout du pied gauche ; elle est de couleur lilas et parsemée de fleurons d'or. La main gauche de la Vierge est maigre avec de longs doigts effilés, sans aucun modelé ; la main droite s'abaisse à la hauteur du genou ; elle est brisée et portait sans doute un objet, peut-être une sorte de sceptre. La dame du xe siècle figurée par M. Viollet-Leduc porte le manteau drapé et couvrant non-seulement les épaules, mais la tête, et lui servant de voile ; on concoit que ce manteau, d'ailleurs semé de fleurons comme celui de la Vierge d'Aix l'est d'étoiles, ait pu se rabaisser aussi sur les épaules, et se trouver alors remplacé par un voile blanc plus court, pareil à celui que porte la reine Berthe sous sa couronne et que notre Vierge porte aussi de la même façon.

Il est donc visible que la Vierge d'Espérance a été représentée avec le costume et les attributs des reines de l'époque carlovingienne ; mais comme ce costume, sans doute consacré, a dû peu varier du IXe à la fin du XIe siècle, il me paraît difficile d'assigner une date précise à la statue que je signale. Il serait possible qu'elle eût orné en premier lieu l'église épiscopale nommée à cause d'elle

Notre-Dame de la Seds, et qu'elle eût été transportée de cette église dans celle de Saint-Sauveur, à l'époque où les archevêques d'Aix abandonnèrent définitivement la première pour établir dans la seconde le siége officiel de leur métropole ; cette translation eut lieu, selon les historiens, vers le commencement du XIIe siècle, au plus tard ; peut-être même avant la fin du XIe ; la statue serait donc une œuvre du XIe siècle ; mais ce sont là des données conjecturales sur lesquelles j'appelle moi-même l'examen de la science et l'appréciation des hommes familiers avec les productions artistiques de ces âges relativement lointains. J'aurai atteint mon but, si mes conjectures, en attirant l'attention des vrais savants, provoquent de leur part la démonstration de la vérité.

Comte G. DE SAPORTA,
Correspondant de l'Institut, secrétaire perpétuel
de l'Académie d'Aix.

VIII

LES ANCIENS CURIEUX ET COLLECTIONNEURS D'AIX.

La *Gazette des Beaux-Arts* nous donna l'année dernière [2] de précieuses notes sur plusieurs collectionneurs aixois du XVIIe siècle. Ce travail, plein de recherches patientes et sûres, était marqué en outre au coin d'une humour charmante, ce qui n'étonnera personne, puisqu'il était signé Edmond Bonnaffé. Le *Dossier de catalogues* découvert et dépouillé par le savant critique parmi les manuscrits [3] de la Bibliothèque nationale, et paraissant provenir

[1] Voyez les *Invasions des Sarrasins en Provence, pendant les* VIIIe, IXe *et* X^e *siècles,* par G. de Rey, p. 199.

[2] Livraison du 1er mai 1878 : *Un dossier de catalogues inédits.*

[3] Fonds français, n° 9534.

[4] Michel Bégon était intendant général des galères de France à Marseille en 1688. Il passa de là à Rochefort, où il mourut en 1710. Voir l'*Extrait des inventaires du cabinet de M. Bégon, intendant...* Rochefort, 1699.

de Bégon [4], qui fut intendant des galères à Marseille, a été pour nous, chercheurs provençaux, une révélation véritable. Il nous fait connaître par le menu six cabinets d'Aix profondément ignorés. Ce n'est pas, certes, que les noms de cette demi-douzaine de curieux exhumés par M. Bonnaffé fussent ignorés sur place; mais à peine avions-nous une idée vague de leurs richesses, par quelques paroles laudatives échappées aux contemporains. De leurs six catalogues, trois, demeurés inédits, n'étaient pas même soupçonnés en Provence, et les trois autres, bien qu'imprimés en leur temps, ne nous étaient connus que par la mention de leur intitulé dans la Bibliographie provençale manuscrite [1] de l'abbé Dubreuil. Aucune de nos bibliothèques publiques, nul de nos bibliophiles ne possède un seul de ces livrets. L'inventaire des trésors de Peyresc lui-même, notre grand et glorieux Peyresc, n'existe pas à la Méjanes; que l'on juge de la reconnaissance que nous devons à M. Bonnaffé, pour nous avoir mis sur sa trace.

Je devais, Messieurs, ouvrir mon travail par cet aveu et par ce remercîment. C'est un devoir auquel la province ne faillit jamais de rendre à Paris ce qui est à Paris, et de témoigner sa gratitude à ceux d'entre vous qui l'éclairent dans ses explorations et lui viennent en aide dans la tâche ardue qu'elle s'est imposée, de reconstituer partout le passé local. A notre tour maintenant d'apporter ici le tribut bien humble de nos trouvailles. Le groupe d'amateurs dont la *Gazette des Beaux-Arts* nous a savamment entretenus a été, en effet, précédé et suivi d'autres groupes qui méritent, eux aussi, d'avoir une page dans notre histoire artistique.

Aussi haut que l'on remonte dans les annales d'Aix, aussi près que l'on arrive de la génération actuelle, à toutes les dates, notre bonne vieille capitale se montre avec le double reflet de la science et de l'art. C'est le propre et c'est aussi la fierté des petits peuples autonomes comme celui de Provence, de puiser, dans le sentiment de leur individualité propre, un vif amour des nobles et grandes

[1] *Bibliographie de Provence*, à la bibliothèque Méjanes d'Aix, 2 vol. man., nos 370 et 371 (autographe). Il existe sous les nos 372-374 une copie de cet ouvrage, annotée par le président de Saint-Vincens, intitulée : *Catalogue-Notice des livres et ouvrages provençaux, faits sur la Provence ou par des Provençaux*, et au dos : *Catalogue de livres provençaux*, 3 vol.

choses. Faibles et malheureux en politique, ils s'en dédommagent par le culte de tout ce qui peut les relever moralement et les ennoblir. L'amour des arts fut développé au sein de la race provençale par les traditions grecques et romaines qui n'y périrent jamais. Au moyen âge, la dynastie vraiment populaire des Raimond-Bérenger donna à notre pays un grand éclat, et l'ère des troubadours fut marquée, grâce à elle, par un mémorable essor des intelligences. Deux siècles plus tard, naissait un prince à la mémoire impérissable, le roi René, qui devait faire revivre cette grande époque. J'ose inscrire son nom en tête de la liste de nos curieux aixois.

René appartenait par son père à cette lignée de protecteurs de l'art qui s'appelait la maison d'Anjou ; sa mère, Yolande d'Aragon, était sortie du même berceau que les Bérenger. Il eut pour tuteur le cardinal de Bar, un Mécène ; on croit même qu'il reçut les premières leçons de peinture de Jean de Bruges. Durant la longue captivité que le duc de Bourgogne lui fit subir dans la tour du vieux palais de Dijon, il demanda à l'étude, à la peinture, à la musique, à la poésie, l'oubli de ses revers : il peignit des verrières, il rima des ballades et les chanta sur la viole. Lorsque, en 1435, deux gentilshommes provençaux vinrent dans sa prison annoncer à René, alors duc de Bar et de Lorraine, son triple avénement aux couronnes de Sicile, d'Anjou et de Provence, ils ne purent, suivant la légende, détourner son attention de la toile sur laquelle il était en train de peindre une perdrix. Je sais bien que la légende est contestée ; mais, vraie ou fausse, elle raconte merveilleusement l'homme.

Un tel prince, malgré sa vaillance, dont il donna maintes preuves, devait préférer l'art à la politique et à la guerre. Sa mauvaise étoile l'obligea à belligérer longtemps ; mais avec quelle hâte, l'épée rentrée au fourreau, il reprenait le pinceau ou la plume ! Le souvenir des Provençaux s'obstine, à juste titre, à ne voir en lui que le monarque paterne, aimant autant qu'aimé, tout entier au bien de ses peuples et aux arts de la paix. On connaît aujourd'hui, grâce aux travaux si complets de M. Lecoy de la Marche, toute cette pléiade de peintres, enlumineurs, sculpteurs, tapissiers, verriers, orfèvres, qui, bien mieux que les gens de haut parage, formaient, à Angers comme à Aix, la véritable cour du roi René ; on

sait, article par article, l'inventaire de tous les objets d'art qu'il fit faire sous ses yeux, je pourrais dire sous sa direction, car il fut un vrai maître, et c'est sans exagération qu'un poëte, Jean Robertet, a pu rapprocher

> *Du* Perusin, qui est si grant ouvrier,
> ... *Les* painctres du feu roy de Cecille.

Grand nombre de ces œuvres d'art étaient libéralement distribuées par le prince aux seigneurs et dames de son entourage. Mais ses diverses résidences n'étaient naturellement pas oubliées : le palais comtal d'Aix, le château de Tarascon, la maison d'Avignon, devinrent des musées véritables. Le peuple provençal comprit si bien les goûts de René que, lors de son mariage avec Jeanne de Laval, en 1455, les villes d'Aix, de Tarascon, de Marseille et d'Arles, au lieu d'offrir aux nouveaux époux le banal présent de confitures, accoutumé en pareille occurrence, leur firent don de coupes et bassins d'argent, de flacons de vermeil, de riches aiguières, ornées, dit un historien, de merveilleux emblèmes. — Tout le monde connaît l'histoire de ce magnifique verre offert au roi par son verrier, Nicolas de Ferry, à l'intérieur duquel était peint un Christ en croix avec la Madeleine à ses pieds, et qui portait cette inscription :

> Quy bien beurra
> Dieu voira;
> Quy beurra tout d'une haleine
> Voira Dieu et la Madeleine.

On voyait encore ce verre à Aix, dans la galerie Fabry-Borrilly, il y a moins d'un siècle.

Le roi avait en outre des émissaires qui, en France et à l'étranger, avaient charge d'acheter pour lui une foule d'objets intéressants ou rares. Nous le voyons acquérir à Valence des camaïeux et des saphirs, et recueillir avec une prédilection toute particulière les produits céramiques de son royaume *in partibus* de Majorque. Il fait venir du Levant et de la Tunisie, sans doute par les vaisseaux de Jacques Cœur, une intéressante collection de tapis, bassins, flacons, candélabres, couteaux, carquois, qui, déposés d'abord au château de Tarascon, fut dirigée en 1448 sur Angers. Plus tard,

au contraire, lorsque le vieux roi fut brutalement chassé de l'Anjou par Louis XI, il fit venir d'Angers à Tarascon ses magnifiques tapisseries; une part en fut distraite pour la maison royale d'Avignon, que René avait décorée de peintures d'une grande originalité, dont il subsiste encore d'intéressants spécimens. Il est probable que l'on apporta, à la même époque, au palais d'Aix, la grande suite de vues d'Italie et de Provence que le prince avait réunie dans son habitation d'Angers. Ce palais fut orné en outre d'une ménagerie très-curieuse, grâce aux dons du roi de Portugal et aux envois qui provenaient de la bastide comtale de Marseille, où René semble avoir acclimaté, le premier, les poules d'Inde et les paons blancs. L'importance de la ménagerie d'Aix est attestée par la charge de *lionnier* que remplissait un des gens de la maison du roi.

Mais je ne saurais m'attarder davantage à vous parler de René. Il me suffira d'avoir évoqué le nom de notre grand comte, comme celui d'un initiateur hors pair. On peut sans crainte affirmer que si la dynastie d'Anjou se fût continuée sur le trône de Provence, notre pays, devançant l'Europe entière dans l'évolution de la renaissance, eût été, au point de vue des choses du goût et de la pensée, une Italie en miniature [1].

Par malheur, les troubles sanglants qui marquèrent l'adjonction de cet État à la couronne de Louis XI lui firent perdre tout le bénéfice du règne de René le Bon. Nous étions à la tête du midi artistique; nous tombâmes au dernier rang.

Il est vrai que Louis XII, en dotant vingt ans plus tard la ville d'Aix d'un parlement royal, lui rendit quelque chose de son ancienne grandeur. Le goût des arts commença à se développer de nouveau, et la nouvelle compagnie souveraine devint comme une pépinière de collectionneurs. Mais si considérable que fût le rôle politique du parlement, il était loin de remplacer nos vieux comtes angevins, leur splendeur et leur popularité. Au lieu de Mécènes princiers, encourageant le pinceau, le ciseau et le burin, la Provence aurait désormais des antiquaires, plus ou moins grands seigneurs, plus ou moins bourgeois, colligeant de savantes curiosités. Certes, la déchéance était grande, et pourtant cette nouvelle

[1] V. Lecoy de la Marche, *le Roi René*, tome II, *passim*, et les ouvrages des comtes de Villeneuve et de Quatrebarbes.

période va nous offrir plus d'un grand nom, et, petit à petit, nous verrons nos parlementaires étendre leurs vues, agrandir leur rôle, et devenir, eux aussi, dans la limite du possible, de vrais protecteurs de l'art et des artistes.

Cette galerie de curieux s'ouvre par le nom de Gaspard du Périer, l'un des conseilleurs de la création du parlement en 1502. Ce magistrat, je dois à la vérité de le déclarer, n'était pas d'Aix, comme on l'a supposé jusqu'ici. Il était né à Lyon, où Louis du Périer, son père, fut prévôt des marchands, en attendant d'être nommé, en 1486, visiteur général des gabelles. Le testament de Gaspard ne permet aucun doute sur ce point. Quoi qu'il en soit, celui-ci, qui avait professé le droit avant d'entrer au parlement, devint complétement Aixois par ses nouvelles fonctions, et se fit bâtir, à quelques pas de l'ancien palais du roi René, affecté désormais aux audiences de la cour, une maison bien connue, aujourd'hui encore, des archéologues d'Aix. C'est là qu'il forma le premier cabinet dont nos annales fassent mention : il y rassembla une belle collection de livres, de peintures, de médailles et d'antiquités. Cette collection, dit l'historien des officiers du parlement, était regardée comme une des plus grandes curiosités qu'il y eût à Aix. Gaspard du Périer mourut à Aix en 1530; mais son cabinet ne fut point dispersé, et nous le retrouverons bientôt. Montrons, en attendant, que le bon exemple qu'il avait donné trouva des imitateurs.

Treize ans après la mort de du Périer, le parlement, appelé à remplir trois offices de conseillers nouvellement créés, nomma à l'un de ces siéges *de crue*, le 22 août 1543, François de Perussis (1515-1587), docteur ès lois, plus tard baron de Lauris, dont le père, après avoir été premier consul d'Avignon, était devenu, comme celui de du Périer, visiteur des gabelles en Provence. Le nouveau magistrat épousa l'une des filles du trop célèbre premier président d'Oppède; mais, laissant son beau-père à sa mission détestable, il se réfugia dans l'étude de l'antiquité. Parmi les objets qu'il recueillit, il faut citer en première ligne un tombeau chrétien du IVe siècle, provenant des Aliscamps d'Arles, et représentant le passage de la mer Rouge. Par un trait qui caractérise bien la passion de l'antiquaire, le baron de Lauris, qui mourut en 1587 [1], pré-

[1] Et non en 1570, comme l'avance Millin. Voir les actes mortuaires du monastère

sident à mortier, voulut être enseveli dans ce tombeau. Il y reposa, en effet, dans l'église de l'Observance, jusqu'à la Révolution. A cette époque, ses cendres furent jetées au vent, et la précieuse sculpture fut vendue pour servir d'auge. La municipalité la racheta plus tard, voulant en faire un bassin aux eaux thermales; mais, mieux inspirée, elle l'a déposée plus tard au Musée d'Aix, où l'on peut la voir encore. Millin a consacré une longue dissertation à ce tombeau [1].

Le Musée d'Aix renferme un monument épigraphique qui nous semble être également une épave du cabinet du président de Lauris. C'est une inscription romaine, qui porte, sur la face de la pierre opposée à la gravure, les emblèmes archiépiscopaux, la croix et la mitre, accompagnés à droite et à gauche de deux écussons, dont le premier porte les armes de France et de Dauphiné, et le second les blasons réunis des Perussis et des Glandevès. Or, le président de Perussis ayant eu un Glandevès pour gendre, et cette alliance étant la seule qui ait jamais eu lieu entre les deux maisons, il nous semble évident que cette pierre provient de la galerie du président, et que son gendre, qui, paraît-il, n'appréciait que médiocrement les inscriptions latines, aura voulu utiliser celle-là pour quelque usage que nous n'entrevoyons guère, peut-être comme devant d'autel pour quelque archevêque dauphinois [2].

Après ces deux magistrats, nous voici arrivés, dans l'ordre chronologique, à un homme qui occupe une grande place dans les annales d'Aix, moins par la valeur absolue de ses œuvres que par le mérite considérable d'avoir tenté le premier une histoire générale de la Provence et d'avoir frayé la voie à nos grands histo-

des Observantins d'Aix, sous la date du 10 avril 1587. Biblioth. Méjanes, fonds Roux-Alpheran, mss. de Clapiers.

[1] *Voyage dans le midi de la France,* 1807, t. II, p. 353-364.

[2] Nous ne saurions omettre ici le nom du grand prieur Henry d'Angoulême, fils naturel de Henry II, envoyé en 1577 en Provence pour y commander, durant les troubles des Carcistes et des Razats, et nommé, deux ans plus tard, gouverneur de la province. M. de Saint-Vincens, dans ses notes manuscrites sur la ville d'Aix, conservées à la Méjanes (tome II, p. 553), dit que ce prince « était homme d'esprit, ami des lettres et des savants. Il les accueillait et cherchait à rassembler des tableaux et des antiquités, dont il avait formé un beau cabinet. » Il périt, en 1586, sous le poignard d'Altovitis, qu'il venait de percer lui-même de son épée. Ainsi finissaient même les curieux, en ces temps de folie sanglante.

riens [1]. Jules-Raymond de Soliers ou Solery était le fils d'un notaire de Pertuis et fut lui-même avocat à Aix pendant la seconde moitié du XVIe siècle. Sa biographie a été écrite par de Haitze ; mais elle est demeurée inédite, en attendant que M. Paul Arbaud la mette au jour, avec tant d'autres raretés provençales dont sa bibliothèque est bondée. Raymond de Soliers, nous dit ce manuscrit, assembla un « cabinet de raretés et de pièces curieuses, comme médailles, tableaux, estampes, vases antiques, bas-reliefs, armures, inscriptions, meubles antiques, chefs-d'œuvre d'artisans, coquillages, productions de la nature tant admirables que singulières, enfin de tout ce qu'il avait pu amasser de rare et de curieux en tout genre. Ce cabinet était un ornement pour la ville d'Aix [2]. »

Malheureusement, Raymond de Soliers n'eut pas, comme le baron de Lauris, le bon esprit de vivre à l'écart des passions de son temps. Ses travaux sur l'histoire locale, son ardeur à rechercher les curiosités de la nature et de l'art, ne l'empêchèrent pas de se mêler avec le même feu aux querelles religieuses de cette triste époque. Partisan des idées nouvelles, il fut une première fois, vers 1561, obligé de quitter Aix, où il ne put rentrer qu'au bout de trois ans. Après la mort des Guise, en 1589, les calvinistes furent de nouveau obligés de s'éloigner de cette ville, et ce n'est qu'en 1593, lorsque les Aixois reconnurent Henri IV, qu'il fut possible aux fugitifs d'y revenir sans danger. Mais, dans l'intervalle de ces quatre années, Soliers était mort, sans doute à Montfuron, terre de la haute Provence, dont le seigneur, Marc-Antoine Garnier, conseiller à la Cour des comptes, lui avait donné un asile généreux. Hector de Soliers, fils de notre écrivain, nous apprend, dans le préambule des *Antiquités de Marseille*, publiées par sa piété filiale, que M. de Montfuron eut grand'peine, dans ces jours désastreux, à sauver les manuscrits de Raymond de Soliers. Quant à son cabinet d'Aix, que devint-il, tandis que le malheureux proscrit se réfugiait par delà la Durance ? Il n'est nullement hasardé de

[1] *Rerum antiquarum et nobiliorum Provinciæ commentarii.* Bibliothèque Méjanes, ms., n° 797 (autographe).

[2] *La Vie de Jules-Raymond de Souliers*, par M. de Haitze, ms. de la Bibl. Paul Arbaud, pages 52 et 53. Cf. *Recueil sur la Provence*, Bibl. Méjanes, ms. n° 799. Dubreuil indique trois exemplaires manuscrits de cet ouvrage, l'un chez lui, l'autre chez M. de Méjanes, et le troisième chez M. David.

supposer qu'il fut livré au pillage. Voici, au surplus, ce que nous dit à ce sujet le manuscrit de Haitze :

« Après la seconde sortie forcée d'Aix de Soliers, il n'est plus parlé de son cabinet; il y a apparence qu'il fut détruit par le malheur des guerres civiles, et que les pièces qui le composoient furent dispersées, comme il arrive ordinairement en ces sortes d'abandonnements forcés et précipités. Il y a apparence que M. de Bagarris réunit à son cabinet beaucoup de pièces sorties de celui de Soliers [1]. »

De Haitze suppose ici la collection de Bagarris absolument contemporaine de celle de Soliers. Et il l'affirme, en effet, à quelques lignes de là, en nous disant que le cabinet de Soliers n'était « pas unique, car il y en avait encore un autre, qui était celui de M. le conseiller de Bagarris de Rascas, honoré du titre de *chiméliarque royal;* ce terme est grec, il signifie : un homme qui a soin du cabinet du roi [2] ». Or, Pierre-Antoine de Rascas, né en 1567, avait à peine vingt-deux ans à l'époque du pillage probable de la maison de Raymond de Soliers; ce n'est qu'un quart de siècle plus tard que son renom, arrivé aux oreilles de Henri IV, lui valut d'être appelé à Fontainebleau comme chiméliarque. Si donc, ce que nous sommes tout disposé à admettre, Rascas a bénéficié de la dispersion des raretés de Soliers et en a recueilli les débris, ce n'a pu être pour les réunir à un cabinet déjà comparable à celui qui venait de disparaître, mais tout au plus pour former le noyau de son propre cabinet. Il se pourrait même, puisque nous sommes en veine de suppositions, que la vocation d'antiquaire de Bagarris ait été déterminée par ces premières trouvailles.

Cela dit, je ne m'étendrai pas davantage sur Bagarris, n'ayant rien de nouveau à en dire après M. Bonnaffé. Il me suffira de rappeler qu'après la mort de Henri IV, il revint en Provence, où il mourut en 1620, et que, quarante ans plus tard, sur un catalogue imprimé [3], sa collection fut vendue, les médailles à M. de Brienne, d'où elles devaient en majeure partie passer au Cabinet du roi, et

1 *La Vie de Jules-Raymond de Souliers, loc. cit.*

2 Idem, p. 53.

3 *Curiosités pour la confirmation et l'ornement de l'histoire...* 36 pp. s. l. n. d (Aix, Étienne David). V. la *Bibliographie de Provence,* de Dubreuil, t. I, fol. 231 de l'exemplaire Saint-Vincens.

la plupart des pierres à Lautier, d'Aix, pour aller également un jour au Cabinet des médailles.

Nous n'avons quitté, tout à l'heure, la galerie du Périer qu'en nous promettant d'y revenir, et voici qu'en effet nous la retrouvons sur notre chemin. Cette collection, la première, on s'en souvient, qui avait été formée à Aix, n'était nullement dispersée, et bien que Laurent du Périer, fils du conseiller Gaspard, ne paraisse pas avoir hérité des goûts de son père, il avait religieusement transmis ce dépôt à l'aîné de ses enfants, François du Périer, qui, lui, obéissant à la loi bien connue de l'atavisme, fut pris de bonne heure d'une vive passion pour l'antiquité et les arts. On raconte qu'il avait si fort à cœur de transmettre, à son tour, cet amour de l'étude à son fils, qu'il ne louait les boutiques de sa maison qu'à des libraires, afin de familiariser de bonne heure le jeune écolier avec les livres et les gens qui les recherchent. Le nom de François du Périer est familier à quiconque connaît son Malherbe, et le vers du poëte a plus fait pour sa gloire que toutes ses recherches d'antiquaire. Néanmoins son cabinet était fort connu de son temps : il avait enrichi la collection de son aïeul, qui se trouva ainsi, au dire de Jodocus Sincerus, « abondamment pourvue de médailles et d'autres objets rarissimes ». En 1607, du Périer fut nommé gentilhomme de la chambre. Je ne voudrais pas hasarder un jugement téméraire, mais mon envie est grande de supposer que M. le chimèliarque Bagarris ne fut point étranger à cette nomination, et qu'il voulut par là disposer du Périer à la vente de sa collection en faveur du roi. Dès l'année suivante, en effet, et par l'entremise de Bagarris, du Périer céda son médaillon aux États de Provence, qui l'offrirent à Sa Majesté.

Le catalogue de du Périer [1] nous est indiqué par Dubreuil comme relatant 746 pièces. La *Gazette des Beaux-Arts* nous apprend qu'un exemplaire de ce catalogue, exemplaire unique et provenant, par surcroît, de du Périer lui-même, se trouve dans la bibliothèque du baron Pichon. Elle ajoute que l'inventaire manuscrit de la Bibliothèque nationale semble être une copie de cet imprimé;

[1] *Roolle des médailles et autres antiquités du cabinet de M. du Périer, gentilhomme de la ville d'Aix.* s. d. V. la *Bibliographie de Provence*, de Dubreuil, t. Ier, fol. 216 de l'exemplaire Saint-Vincens.

il nous semble difficile que ce manuscrit de quatre pages puisse cataloguer 746 pièces. Quant à l'exemplaire Fichon, nous n'avons pu en obtenir ni la communication, ni même la simple description bibliographique.

Avec François du Périer s'achève la liste de nos curieux du XVIe siècle, qui s'était ouverte avec son aïeul. Leur illustration, on le voit, fut modeste, mais ils eurent l'honneur d'ouvrir une voie non frayée. Ceux du siècle suivant vont se grouper autour d'une grande et historique figure, celle de Peyresc; mais ne craignez pas, Messieurs, que j'en aborde l'étude. Il faudrait un livre pour cela, et surtout d'autres forces que les miennes. En attendant que ce livre s'écrive, une charmante plaquette de M. Paul Arbaud nous a fait connaître, il y a quelques années, *Peyresc bibliophile* [1]; l'auteur s'est aidé, pour tracer sa rapide esquisse, des catalogues de l'immense bibliothèque de Peyresc, qui sont conservés à Aix [2]. Il nous faudrait maintenant, comme pendant à cet opuscule, un *Peyresc curieux*. L'œuvre serait facile, avec l'inventaire révélé par M. Edmond Bonnaffé [3]. Toutefois, comme cet inventaire ne semble pas avoir un développement excessif, on me saura gré peut-être d'appeler l'attention sur un livre et un manuscrit que je trouve indiqués l'un et l'autre dans Dubreuil [4]. Le livre est intitulé : *Fabriciani cimeliarchii promptuarium triceps à D° Franc. Chapardo j. u. d. coaugmentatum. Aquis Sextiis,* Roize, 1647, in-4°. Il n'existe pas à la Bibliothèque d'Aix, ou du moins sur son catalogue. Le manuscrit a pour titre : *Cabinet des raretés de feu M. de Peyresc,* et l'auteur en signale deux exemplaires, l'un chez Bégon, l'autre à la Bibliothèque de Carpentras. Ce dernier existe certainement encore. Il serait intéressant de le comparer à l'inventaire de la Bibliothèque nationale, et de constater si ce sont deux

[1] Aix, Nicot, 1876, in-8.

[2] Bibliothèque Méjanes, manuscrits, n°s 1052 et 1053. Le premier, intitulé : *Manuscrits de Peyresc,* est un catalogue spécial des manuscrits, dressé par de Haitze; le second, qui a pour titre : *Bibliotheca Peiresciana,* est le catalogue général des livres, soit imprimés, soit manuscrits, laissés par Peyresc.

[3] Inventaire des médailles, gravures, pierres pretieuses et poidz antiques du cabinet de feu M. de Peyresc. (Bibl. nat. Man. fonds français, n° 9534.)

[4] *Bibliographie de Provence,* déjà citée; tome Ier, page 196 de l'exemplaire Saint-Vincens.

œuvres distinctes [1] ou bien, sous deux titres différents, les deux exemplaires du *Cabinet des raretés* relatés par Dubreuil. La question vaut la peine d'être éclaircie, et je la propose au futur monographe de *Peyresc curieux*, en même temps que la recherche du *Promptuarium* de Chapard. On ne saurait rien négliger de ce qui concerne le cabinet-type de cette grande époque. Peyresc, en effet, ne fut pas seulement un antiquaire hors ligne, mais aussi un modèle et un maître qui entraîna à sa suite toute une génération d'élèves.

Ce point de vue spécial semble avoir échappé aux biographes de Peyresc ; ils nous disent les illustres amitiés de notre grand Provençal, mais ils semblent avoir ignoré les noms plus modestes des nombreux disciples groupés autour de lui. Et cependant il imprima à Aix, chez les parlementaires en particulier, un mouvement si considérable, qu'au moment de sa mort, pour ne parler que des magistrats, trois conseillers avaient un cabinet réputé au loin, sans parler de quelques autres, qui se bornèrent exclusivement à colliger des livres et des manuscrits, et ne se firent pas un moindre renom.

Ces trois curieux, profondément oubliés aujourd'hui et dont cette notice est la première à esquisser la biographie rapide, ont eu pourtant leur éclat, puisque nous trouvons leurs noms, assez défigurés, il est vrai, en 1644 dans le *Traité des plus belles bibliothèques* du P. Louis Jacob, en 1648, dans l'état des *Curieux de diverses villes* [2], ou l'an d'après, dans Pierre Borel [3]. Ce sont Joseph de Gaillard, Raimond d'Espagnet et Gaspard de Venel.

Joseph de Gaillard, le plus ancien des trois, était né en Provence d'une famille originaire de Blois, où elle possédait la terre de Longjumeau. Son père était venu s'établir à Aix, d'abord comme contrôleur des guerres, puis comme receveur général des décimes, et il s'y était marié, en 1587, avec une demoiselle d'Arbaud. Joseph, né de cette union, fut d'abord, en 1622, conseiller aux comptes,

[1] Il est bon de remarquer que la collection de Peyresc n'était pas tout entière à Aix ; il semble l'avoir partagée entre sa maison de ville et sa terre de Belgentier, où étaient son herbier et ses médailles. Son Catalogue pourrait donc avoir été également dédoublé.

[2] Ms. de la Bibl. nat., publié par M. E. Bonnaffé dans les *Collectionneurs de l'ancienne France*. Paris, Aubry, 1873.

[3] « Roolle des principaux cabinets », à la suite des *Antiquitez de Castres*. 1649.

d'où il passa en 1631, en la même qualité, au parlement. Il obtint, en 1638, la création d'un office de président à mortier en sa faveur; mais il mourut avant d'avoir été installé sur ce haut siége. L'historien du parlement, M. Prosper Cabasse, n'a donc pu le faire figurer dans la chronologie des présidents; ce qui n'empêche pas notre liste de 1649 de lui donner ce titre, et même de le faire vivre dix ans après sa mort; il était mort, en effet, dès 1638 [1]. Notons que son fils se maria dans la maison d'Aiguilles, dont le nom reviendra dans cette étude [2].

Je serai bref sur Raimond d'Espagnet. Il était d'une vieille souche parlementaire, et fils de Marc-Antoine, qui fut l'ami de Du Vair et joua un certain rôle dans l'histoire de nos troubles. Raymond, d'abord avocat et assesseur d'Aix en 1621, fut appelé, trois ans plus tard, à remplir l'office de conseiller de son père, qu'il occupa pendant trente ans. Il mourut en 1654, et son fils Lazarin lui succéda.

Quant à Gaspard de Venel de Garron, que l'on a quelque difficulté à reconnaître sous le nom de *Renelles* [3], il était, lui aussi, fils d'un conseiller, dont la famille était originaire de Signes, et à qui il succéda en 1633. Il devint maître des requêtes en 1648, puis conseiller d'État. Sa femme, Madeleine de Gaillard [4], de la même famille que le président de tantôt, fut, plus encore que son mari, mêlée à notre histoire parlementaire. Lors de la création du parlement Semestre, de la sédition populaire qui s'ensuivit et de l'assassinat de l'un des nouveaux conseillers (1649), on la vit, une épée d'une main, un pistolet de l'autre, courir par les rues d'Aix, en criant : *Vivo lou rei, fouero lou sabre!* Le P. Bicaïs [5] assure

[1] Et non en 1640, comme l'avance le P. Louis Jacob, dans son *Traité des plus belles bibliothèques*. (V. la *Notice du parlement de Provence* citée plus loin.)

[2] En 1644, les héritiers du président de Gaillard avaient encore sa riche bibliothèque en leur possession, ainsi que nous l'apprend, renseigné par Antoine de Ruffi, le P. Louis Jacob.

[3] Le manuscrit de la Bibliothèque nationale porte *Venelles* et non *Renelles*, comme l'a fautivement lu M. Bonnaffé. La ressemblance du nom de la famille de Venel avec celui du village de Venelles, près d'Aix, explique cette orthographe erronée.

[4] Sous-gouvernante des Enfants de France, et sœur de l'évêque d'Apt.

[5] *Notice du parlement de Provence et des officiers qui y ont été reçus depuis son institution jusqu'à présent* (1784). Bibliothèque Méjanes, ms. n° 634, annoté par le président de Saint-Vincens.

que son mari travailla à apaiser l'émeute et sauva la vie du comte d'Alais. Saint-Vincens, dans ses annotations, nous dit, au contraire, qu'il fut décrété de prise de corps, pour avoir prêté un pistolet à l'assassin de Gueidon. Convenons, en ce cas, que voilà un curieux impertinent, et qui eût mieux fait, en ces jours de discorde, de rester parmi ses antiques. Ajoutons à sa décharge que, l'année suivante, Gaspard de Venel fut de ceux qui demeurèrent à Aix pendant la peste ; il prodigua soins et largesses aux pestiférés, ce qui prouverait, s'il en était besoin, que le goût de l'étude et des arts développe dans le cœur les plus nobles fibres. On raconte de madame de Venel un trait qui ne lui fait pas moins d'honneur : Admise à la cour dans l'intimité d'Anne d'Autriche et des Mazarin, elle fut récompensée un jour d'un service rendu au roi par le don de tous les arbres de Fontainebleau qui avaient péri durant l'hiver, fort rigoureux cette année-là. Le présent avait été estimé d'abord 50,000 livres, et la sous-gouvernante l'accepta. Expertise faite, ils valurent 800,000 livres, et madame de Venel de restituer une somme qui dépassait si fort les prévisions premières. Décidément, dans ces familles de curieux, la générosité est un défaut incorrigible. — Gaspard de Venel mourut à Aix en 1692, et fut enseveli aux Visitandines.

De ces trois collections que Peyresc avait eu la joie de voir se former à coté de la sienne, aucune ne se perpétua. Lorsque Spon publia son *Mémoire des principaux antiquaires et curieux de l'Europe* [1], il n'était plus question ni du cabinet de Gaillard, ni de celui d'Espagnet, ni même de celui de M. de Venel, qui pourtant vivait encore. En revanche, l'exemple de nos parlementaires était, de proche en proche, devenu contagieux, et des hommes de toutes les conditions s'étaient mis à recueillir les trésors de l'antiquité et de l'art. Nos trois conseillers avaient eu ce mérite de vulgariser les traditions du maître ; leurs noms, que l'histoire locale a injustement laissés à l'écart, auraient dû pourtant servir de transition entre le grand nom de Peyresc et ceux des ardents et nombreux amateurs de la fin du XVIIIe siècle.

Nous voici arrivés, en effet, Messieurs, à la période sinon la plus importante, du moins la plus intéressante des annales artisti-

[1] A la suite de ses *Recherches des antiquités et curiosités de la ville de Lyon*, 1673.

ques d'Aix. Le goût des utiles recherches et des belles choses n'est plus l'apanage privilégié de quelques hauts magistrats ; il s'est graduellement répandu dans la population entière, et nous allons le voir s'étendre merveilleusement, du parlement aux officiers de finances, au clergé, aux avocats, notaires et médecins, aux apothicaires même, et jusqu'aux artisans les plus humbles.

Il nous suffira d'ouvrir les listes de curieux dont j'ai parlé, pour y lire déjà, en 1648 et 1649, les noms de d'Agut, d'Olivier, du chanoine Bourrilly, du chirurgien Muleti, du procureur Quines, du peintre Croisie. Ces noms, pour la plupart inconnus aujourd'hui, et dont les deux derniers paraissent même défigurés, montrent, par leur obscurité même, combien l'amour de l'étude et le sentiment de l'art s'étaient répandus, on dirait aujourd'hui *démocratisés*. J'aurais voulu donner quelques détails sur ces amateurs ignorés, et dédommager ainsi leur mémoire d'un injuste oubli. Je me bornerai, faute de temps, à quelques indications sommaires, renvoyant, d'ailleurs, pour l'abbé Borrilli, au travail de M. Bonnaffé.

D'Agut et Olivier ne peuvent être identifiés, me semble-t-il, qu'avec Honoré d'Agut (1565-1643) et Jean-Pierre d'Olivier ou Olivary (1554-1631), tous deux conseillers au parlement et connus, le premier par ses Mémoires inédits sur la Ligue à Aix, le second par sa correspondance avec Peyresc. Il est vrai qu'ils étaient morts avant 1648, date de la liste ; mais leurs cabinets pouvaient exister encore, conservés par MM. d'Agut et d'Olivary fils, héritiers, au parlement, du siége paternel.

Le nom de *Croiset* ou *Croisier* figure dans les notes manuscrites de M. de Saint-Vincens sur la ville d'Aix, où l'on trouve (t. II, p. 954) un *état des tableaux qui étaient répandus dans les églises d'Aix* avant la Révolution. L'auteur indique comme dus au pinceau de Croisier un tableau des *Innocents*, faussement attribué à Daret, dans l'église de l'Oratoire, et une *Sainte Famille*, dans le chœur de Saint-Joachim. La première de ces attributions se trouve corrigée dans le manuscrit par une annotation postérieure, qui octroie définitivement les *Innocents* à Eglieser. — Suivant la liste de 1648, Croisier aurait possédé de « beaux reliefs ».

Le chirurgien Muleti est-il bien Aixois ? Il est permis d'en douter, bien que notre parlement ait eu quelque temps à sa tête un premier président de ce nom. En effet, notre liste de 1648 inscrit ce

chirurgien à la fois parmi les curieux d'Aix et parmi ceux d'Avignon. Espérons que les chercheurs avignonnais auront meilleure chance que nous à la poursuite de cet oublié, qui n'a laissé parmi nous aucune trace.

Quant au procureur Quines, j'avoue ne rien savoir de lui, pas même la vraie orthographe de son nom. Il réalise l'idéal du « fossile » à déterrer.

Nous serons plus heureux avec les curieux de la génération suivante. En 1673, Jacques Spon donna son *Mémoire de plusieurs curieux et antiquaires*[1]. Je remarque que les collectionneurs français qu'il cite dans ce relevé appartiennent tous aux provinces méridionales, et que de ces provinces la plus riche est la nôtre. Sans parler des curieux d'Arles et d'Avignon, que Spon nous indique [2], il énumère, à Aix seulement, six cabinets : ceux de Viani, Bonfils, Borrilli, Cibon, Lautier et Imbert [3]. Toutefois, le souci de l'exactitude m'oblige à dire que de ces six collections, trois seulement sont mentionnées par le même auteur dans le récit du voyage que deux ans après il fit en Provence [4] : il ne visita, à son passage à Aix, que les galeries Borrilli, Lautier et Cibon ; d'autre part, de Haitze, dans ses *Curiosités* publiées quelques années plus tard [4], ne cite également que ces trois-là. Nous avons quelque obligation d'en conclure que les cabinets d'Imbert, Bonfils et Viany, s'il existaient encore en 1673, avaient déjà disparu en 1675, tandis que les trois autres étaient à leur apogée. Nous dirons donc un mot des premiers, comme plus anciens.

Pour Imbert, le silence le plus profond s'est fait sur sa personne; ce nom ne nous rappelle qu'un seul souvenir, c'est qu'Honorate Imbert, d'Aix, fut la grand'mère d'un des quarante premiers de l'Académie française, Honoré de Laugier-Porchères. Tout ce que nous savons du collectionneur, c'est qu'il rechercha particulièrement les tableaux.

[1] Ce sont, à Arles, le conseiller Terrin et l'orfévre Agard, pour leurs médailles; à Avignon, MM. Beyrède et Grégoire, orfévre, aussi pour leurs médailles, et le premier pour ses tableaux.

[2] Page 219.

[3] *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant fait aux années* 1675 *et* 1676. par Jacob Spon et Georges Wheler. La Haye, 1724, t. I, p. 7.

[4] *Les curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix...* Aix, Ch. David, 1679.

Honoré Bonfils, lui, colligeait les médailles. Il était chanoine de Saint-Sauveur d'Aix, et peut-être le frère de Jean-Antoine de Bonfils, reçu en 1646 conseiller au parlement.

La biographie de Jacques Viany est un peu plus abondante. Il fut avocat, assez estimé au barreau, et appelé à un honneur professionnel très-recherché, l'assessorat. Nommé assesseur d'Aix en 1632, il fut investi de nouveau de ces fonctions en 1648. Sa spécialité à lui, c'étaient les éditions rares et les belles reliures. Le P. Louis Jacob lui a fait une bonne place à côté de Peyresc, dans son *Traité des plus belles bibliothèques* [1]; il nous assure que tous ses livres étaient vêtus de maroquin du Levant. L'historien inédit d'Aix, de Haitze, nous atteste, de son côté, que Viany faisait orner parfois ses chères éditions *des plus riches nippes de son épouse* [2]. Un bibliophile marseillais, M. de Crozet, qui a pu retrouver un spécimen de la bibliothèque de notre vieil amateur, constate, dans un spirituel opuscule [3], que les filets qui le décorent révèlent le goût d'un connaisseur expert. Le même écrivain a été assez heureux pour retrouver un manuscrit de Viany contenant des vers attribués à Henri III, et il en a publié une partie, fort remarquable vraiment. Mais ce qui assure surtout à notre compatriote une place dans le souvenir des Aixois, c'est que son épouse aux nippes si précieuses, Jeanne Vanel, lui donna un fils, Claude Viany, prieur de Saint-Jean d'Aix et fondateur du palais de Malte. Jusqu'à sa mort, arrivée en 1626, le prieur Viany réunit toute la société instruite d'Aix dans ce palais, qui est devenu de nos jours le siége monumental de notre Musée.

Les cabinets de l'abbé Borrilli, du général Cibon et de Me Toussaint Lautier [4], apothicaire, ont été monographiés savamment par M. Edmond Bonnaffé. Je n'en dirai donc rien, n'ayant rien de mieux à faire que de renvoyer à son travail, qui complète les indications

[1] Paris, 1644, article *Provence*.

[2] Bibliothèque Méjanes, manuscrit autographe, livre XXII, § 58.

[3] *Le deuxiesme cantique composé par le feu roy Henri troisiesme*. Marseille, 1863.

[4] Inventaire du cabinet de feu M. l'abbé de Bourilly. Ms. s. d. de 14 pp. (Bibl. nat., fonds français, nº 9534.)

Inventaire du cabinet de M. Sibon, ms. s. d. de 8 pp. (*Idem*).

Inventaire du cabinet du sieur Toussaint Lautier d'Aix. Aix, David, 1633 (*Bibliographie de Provence*, de Dubreuil).

rapides du *Voyage* de Spon et des *Curiosités* de Haitze. Je me bornerai à indiquer, à côté du *Baudrier du sacre de Louis le Juste* [1], dans lequel les beaux esprits du temps célébrèrent la pièce la plus remarquable du cabinet Borrilli, un autre opuscule absolument ignoré, où les mêmes poëtes chantèrent une autre curiosité de la même collection, curiosité d'un ordre tout différent, et que Borilly tenait de l'archevêque d'Aix. Il s'agissait tout simplement d'un rat fait prisonnier par le bâillement d'une huître; cette prétendue merveille inspira aux rimeurs aixois nombre de pièces latines, françaises ou provençales, dont le recueil est d'une rareté insigne, puisque l'on n'en connaît sur place qu'un seul exemplaire, dans la riche bibliothèque de M. le marquis de Lagoy [2].

Je ne veux pas quitter cette époque, sans mentionner avec honneur un curieux très-obscur, et que Spon a dédaigné : il se nommait Jacques Reboul et était maréchal ferrant. C'était un homme fort entendu en matière d'antiquités, et je ne veux pour tout éloge que rappeler l'amitié dont l'honorait le président de Thomassin-Mazaugues le père (1615-1712). Il n'est que juste, dans ce tableau d'ensemble, de mettre en son jour cette figure intéressante, et de rendre hommage à ce modeste ouvrier, qui savait se partager entre sa forge et sa petite collection.

Puisque j'ai nommé les Mazaugues, il me faut exprimer un regret, celui de ne pouvoir faire entrer dans le cadre de ce travail ces deux éminents parlementaires, qui continuèrent Peyresc, leur parent, soit par leur culte pour les livres, soit par les encouragements qu'ils prodiguèrent aux gens de lettres. Mais ils ne passent point pour avoir été collecteurs d'antiquités ni de curiosités, et par suite nous ne saurions les revendiquer comme nous appartenant. Il est cependant juste de dire que le président de Thomassin, le fils, fut grand connaisseur en numismatique, et qu'il est probable qu'il dut avoir un médailler. Je glisse donc timidement son nom dans mon catalogue, espérant que personne n'aura le courage de l'en effacer. Il mourut en 1743, c'est-à-dire au cœur de ce XVIIIe siècle qui, lui aussi, fut fécond pour nous en hommes de

[1] Aix, J. Tholosan, 1623, in-4° de 76 pages.

[2] O ΣΤΡΕΜΥΟΜΑΧΗΑ, *Sive ostreæ et muris pugna mors, cenotaphium, apotheosis* .. Aquis Sextiis, apud Stephanum David, 1629, in-4°, de 26 pages.

valeur et d'initiative artistique. Mais l'étude de ce siècle nous entraînerait trop loin ; d'ailleurs, les noms qui le dominent, les Boyer d'Aiguilles, les Lebret, les Bruny de la Tour d'Aigues, les Boyer de Fonscolombe [1], ont une renommée qui n'est plus uniquement locale. Ces illustres amis de l'art ressuscitèrent non pas seulement les traditions de Peyresc, mais celles du roi René. Ils furent de vrais Mécènes, et leurs galeries furent des musées, dont l'histoire ne saurait être écrite que par une plume compétente. Je m'arrête donc ici : la tâche du chercheur est terminée ; son unique prétention était, au surplus, d'appeler un instant votre attention bienveillante sur une ville riche en souvenirs d'art, et sur une Académie qui conserve la garde précieuse de ce grand passé.

L. DE BERLUC-PERUSSIS,

Président de l'Académie d'Aix.

[1] Les tableaux de M. Boyer (*d'Aiguilles*). Première partie, 63 pl. in-f° (1709). — C'est la première édition de l'ouvrage publié en 1745 par Mariette en 2 vol. et 118 pl. On ne connaît que deux exemplaires de cette édition princeps : à l'Arsenal et chez M. le marquis de Lagoy.

Explication de quelques marbres antiques dont les originaux sont dans le cabinet de M. ... (Lebret). Aix, David, 1733, in-4°.

Catalogue des diverses curiosités provenant du cabinet de feu M. de la Tour d'Aigues, consistant en tableaux, dessins, estampes des plus grands maîtres, et quelques bijoux. 15 mai 1777, par Bazan, in-8°.

Catalogue d'une collection de tableaux célèbres d'Italie, Flandre, Hollande et France ; dessins, estampes, etc., etc., et autres objets curieux formant le cabinet de M. Boyer de Fonscolombe, d'Aix en Provence. Paris, Lebrun, 1790.

Complétons ce relevé bibliographique par quelques noms plus récents :

Catalogue d'une collection de tableaux formant la galerie de M. Sallier. Aix, nov. 1831, in-8°.

Catalogue de dessins anciens et originaux de toutes les écoles, provenant du cabinet de feu M. le marquis de Lagoy. Jeudi 17 avril 1834. Pierre Benard, expert. In-8.

Catalogue de tableaux de diverses écoles, dessins et estampes, objets d'art et de curiosité, le tout provenant du beau cabinet de feu M. Magnan de la Roquette, d'Aix. 22 nov. 1841. Paillet et Roussel, experts. In-8.

Catalogue de tableaux anciens, miniatures, dessins, sculptures, formant la collection de M. le marquis de Valori Rustichelli. 1866. Blaizot, expert. In-8.

Catalogue d'une belle collection d'estampes anciennes, principalement des écoles italienne, française et hollandaise, livres à figures, lithographies, composant la collection de feu M. le docteur... (Pons) *d'Aix* 25 mars 1872. Delbergue-Cormont.

IX

NOTE SUR J. A. J. AVED,

MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE.

Les artistes français du XVIIIe siècle ont été, depuis un trentaine d'années, l'objet d'incessantes études, et leurs œuvres ont donné lieu à un engouement qui n'est point encore affaibli. C'était justice toutefois, mais justice tardive. Aussi, en parcourant les galeries de Potsdam et de l'Ermitage, se prend-on à regretter vivement qu'une appréciation équitable du talent de nos artistes n'ait pas, à certaines époques, contribué à retenir chez nous des toiles qui sont allées s'égarer dans les collections du nord de l'Europe. Dorénavant efforçons-nous de ne rien perdre de nos richesses nationales, et si, par le passé, nous avons commis quelque omission involontaire, tâchons de la réparer tout au moins, et rendons justice à qui de droit.

A ce titre permettez-moi de vous présenter un artiste assez ignoré aujourd'hui, mais qui, en son temps, eut sa part des éloges des gens de lettres, des connaisseurs et aussi de ses confrères. C'était l'ami intime de Chardin. C'est Aved, peintre de portraits et membre de l'Académie royale de peinture. N'attendez pas de moi une notice biographique que, mieux que personne peut-être, je serais en mesure de vous donner, puisque Aved est mon trisaïeul.

Je crois faire mieux et en même temps vous être plus agréable en vous présentant une de ses œuvres toujours conservée dans ma famille et qui n'a jamais paru à une exposition de Paris. Le sujet en est simple et parfaitement conforme au tempérament d'un ami de Chardin. C'est une jeune fille, presque une enfant, occupée à dessiner une tête au crayon rouge. On croit que c'est la nièce du peintre; mais on n'en est pas sûr, et nous la nommons la *Dessineuse*, tout comme nous appelons le *Buveur de lait* le portrait d'un enfant devenu célèbre sous le nom d'Aved de Loiserolle, celui qui, par un sublime mouvement de dévouement paternel, demanda à être conduit à la mort à la place de son fils. Sa pieuse requête lui fut

accordée, et Loiserolle fut exécuté le 8 thermidor an II. C'était le troisième enfant du peintre Aved.

A tous ceux que charme la peinture de Chardin, nous recommandons l'étude de ce morceau vraiment magistral. Aux qualités d'exécution qui classent avec honneur un tableau dans l'estime des artistes, vient se joindre l'attrait d'une composition que n'eût pas désavouée Greuze, et que Diderot eût célébrée dans ses Salons. Les toiles de cette qualité ne sont pas rares dans l'œuvre d'Aved.

Je ne veux pas étayer cette opinion par l'exemple du portrait de Mirabeau qui est au Louvre, peinture sèche et froide ; mais je conseillerai plutôt aux amateurs, curieux d'apprécier le talent d'Aved, d'aller voir à la salle du Conseil de l'École des Beaux-Arts les portraits de La Caze et de de Troy, ou mieux encore, à Versailles, l'étude qui servit au grand portrait de Jean-Baptiste Rousseau, et surtout le portrait en pied de Mehemet-Effendi, ambassadeur de la Porte Ottomane près de Louis XV. Ce dernier était, dit-on, le chef-d'œuvre du maître. Il lui valut l'avantage de faire le portrait du roi. La photographie que je vous présente est la reproduction de l'étude faite d'après nature que j'ai en ma possession. Dans le tableau de Versailles, la tête a beaucoup plus d'expression que dans l'étude, où l'on sent que le modèle a posé.

Je pourrais vous citer aussi plusieurs portraits de la famille du peintre ; mais leur éloignement de Paris rendrait cette nomenclature inutile. Ce que je tiens à constater, c'est la qualité supérieure de la peinture d'Aved et son étroite parenté avec celle de son ami Chardin. Ce point bien établi, je vous demanderai, Messieurs, si le portrait de femme n° 271, de la galerie La Caze, classé comme anonyme, ne doit point être donné à Aved. Pour moi, qui ai fait une étude toute spéciale des portraits d'Aved, quand je les réunis par la pensée autour du portrait anonyme, cette attribution ne me laisse pas l'ombre d'un doute.

Selon le catalogue de la galerie de La Caze, je cite ses expressions : « Ce charmant portrait, qui suffirait à l'illustration d'un artiste, avait longtemps passé pour être de Chardin et pour représenter madame Lenoir ; mais il est bien prouvé que le portrait de madame Lenoir était tout autre, et plusieurs années avant sa mort, M. La Caze avait rayé le nom de Chardin. »

J'ai eu l'honneur de connaître M. La Caze, et dans une visite

que je lui fis, j'exprimai mon sentiment au sujet du portrait anonyme dont la touche, le bel empâtement et certains tons qu'affectionnait Aved, me rappelaient des peintures que je connaissais depuis mon enfance. M. La Caze, avec l'urbanité qui était un des charmes de sa personne, ne demandait pas mieux que d'être de mon avis. — Peut-être avez-vous raison, me disait-il; mais la sincérité qu'il apportait à déterminer les auteurs auxquels il devait attribuer les tableaux de sa galerie, lui fit remettre au moment où je lui présenterais des preuves matérielles, la solution de la question qui nous occupait. L'examen du portrait du Louvre ne lui suffisait pas, et il avait bien raison. Diverses circonstances ne me permirent pas de lui soumettre les éléments d'appréciation qu'il demandait, et faute de preuves, la question ne fut point résolue entre nous.

Il est bien certain que malgré les nombreux portraits que peignit Aved et dont on peut facilement dresser la liste en consultant les livrets des Salons, les œuvres de ce peintre ne se montrent pas souvent dans les ventes publiques. A celle de M. le général Despinoy, si riche cependant en portraits de toutes les écoles, il n'y en avait que deux d'Aved : celui de madame de Tencin, n° 922, acheté par le Musée de Valenciennes, et celui de Piron, n° 923, acheté par moi. Dans les ventes de Paris, que j'ai suivies pendant bien des années, je n'en ai pas vu passer d'autres.

Nous en possédons seize dans ma famille, et c'est là que j'ai pu, mieux que dans les musées de Paris, de Versailles et d'Amsterdam, établir mon opinion au sujet de l'anonyme de la galerie La Caze.

Quant à vous amener à partager mes convictions, je le voudrais; mais je sais qu'en pareille matière, une étude comparative basée sur des peintures d'une authenticité incontestable vaut mieux que des textes. Aussi ai-je tenu à mettre sous vos yeux un élément indiscutable d'appréciation. Si M. La Caze eût connu la *Dessineuse*, s'il eût étudié le portrait de Mehemet-Effendi, il serait arrivé à reconnaître avec moi que si son portrait anonyme n'était pas de Chardin, comme il l'avait présumé d'abord, il ne pouvait avoir été peint que par celui qui, selon l'expression de MM. de Goncourt, vivait en grand compagnonnage avec lui et fut le camarade et l'ami de toute sa vie, par Jacques-André-Joseph Aved.

Charles Cournault,

Membre de la Société d'archéologie lorraine, à Nancy.

X

LES ORIGINES MONTBÉLIARDAISES

DU CISELEUR FRANÇOIS BRIOT ET DU MONNAYEUR NICOLAS BRIOT.

I

Quelques collections publiques et plusieurs cabinets d'amateurs possèdent la reproduction en étain d'une aiguière avec son bassin qui passe à juste titre pour l'une des pièces capitales de l'orfévrerie française au XVIe siècle : l'original, exécuté en argent, paraît avoir été fondu, il y a une soixantaine d'années, à la Monnaie de Rouen [1].

Après avoir décrit ce précieux morceau et interprété la pensée de l'artiste qui en conçut et en exécuta la savante autant que riche ordonnance, M. Chabouillet ajoute : « François Briot, auteur de ce chef-d'œuvre d'orfévrerie, n'a été longtemps connu que des rares amateurs qui possèdent des exemplaires en étain de ce bassin et de cette aiguière. Il a eu la précaution de signer son œuvre; mais sa signature se cache modestement sous le fond du bassin, qu'il faut retourner pour la lire autour d'un médaillon offrant le portrait de l'artiste, modelé par lui-même..... Briot y est représenté dans le costume élégant et sévère de la fin du XVIe siècle; il porte les cheveux et la barbe courts, un collet presque uni, et un pourpoint très-simple. Ce portrait est fait hardiment; la pose et la physionomie annoncent un homme énergique et intelligent; on lit autour : SCVLPEBAT FRANCISCVS BRIOT (*François Briot sculptait*) [2]. »

« Les livres se taisent sur son compte, dit à son tour M. Paul Mantz, et nous ne croyons pas que l'érudition des chercheurs ait encore trouvé aucune date précise qui permette d'entreprendre sa biographie [3]. »

[1] Paul MANTZ, *Exposition de Rouen*, article dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI (1861), p. 90.

[2] *Magasin pittoresque*, t. XX (1852), p. 214.

[3] *Recherches sur l'histoire de l'orfévrerie française :* XVIe siècle; article dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX (1861), p. 83.

« Les étains de Briot, suivant M. Jules Labarte, sont certainement les pièces les plus parfaites de l'orfévrerie française du XVIe siècle. Les formes gracieuses de ses vases, la pureté de dessin des figurines dont il les décore, la richesse de ses capricieuses arabesques, tout en un mot est parfait et digne d'admiration dans les œuvres de Briot. On ne sait rien de sa vie, mais son effigie nous est connue; elle se trouve empreinte au revers de ses plus beaux ouvrages [1]. »

« François Briot, reprend M. Chabouillet, était-il le parent de Nicolas Briot, l'un des premiers graveurs de médailles du XVIIe siècle? C'est ce que nous ignorons. Mais il est possible de supposer que ces deux artistes, qui se suivent de si près dans l'ordre du temps et qui furent tous deux de grands maîtres, n'étaient pas étrangers l'un à l'autre [2]. »

M. Jal, qui fit une chasse si méritoire à travers les registres de l'état civil parisien, dans les années qui précédèrent l'irréparable destruction de ces documents, M. Jal, dis-je, n'a pas réussi davantage à trouver soit une date concernant François Briot, soit une preuve de sa parenté probable avec son homonyme et contemporain Nicolas Briot. « M. Chabouillet, dit-il, n'a pu donner aucun renseignement sur l'artiste habile qui composa avec tant de finesse, dans le style italien, ce vase sur le fond duquel il grava son portrait et l'inscription *Franciscus Briot*. Je n'ai malheureusement rien trouvé qui puisse servir à la biographie de ce Briot, sculpteur et graveur..... L'aiguière du Musée de Cluny n'est point datée, et l'on n'assigne pas avec quelque certitude une époque à son exécution; mais on y voit François Briot, en apparence âgé d'une trentaine d'années, et dans un costume qui est celui des Français du temps de Henri III : on pourrait donc supposer que Briot fit cet ouvrage quelques années après la mort de Benvenuto Cellini, dont le style était à la mode, et vers 1580. Cela reporterait la naissance de François Briot à une année très-voisine de 1550 [3]. »

M. Jal fut plus heureux à l'égard de trois autres artistes de ce même nom de Briot. « Guillaume, Isaac et Nicolas Briot, dit-il,

[1] *Histoire des arts industriels* (1864), t. II, p. 573.
[2] *Magasin pittoresque*, déjà cité.
[3] *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2e édit. (1872), p. 283.

étaient protestants et tout à fait contemporains..... Identité de nom, conformité de religion, rapports intimes d'âge, application aux arts dans le même temps et dans le même lieu : il me semble que voilà, non pas de quoi m'autoriser à dire affirmativement que nos trois hommes se tenaient par les rapports étroits de la fraternité, mais de quoi porter le critique à présenter comme une probabilité assez grande ce qu'il n'oserait pas donner comme un fait incontestable. »

En effet, Guillaume Briot était établi maître peintre au faubourg Saint-Germain en 1627, quand il se maria, le 4 juillet, avec « Madeleine Erondelle, fille de Richard Erondelle, marchand orfèvre ». L'acte de son union, bénie au temple de Charenton, dit que « Guillaume Briot » était « de Montbéliard, fils de Guillaume Briot, marchand tanneur, et de Jeannette Verrier »..... « Guillaume Briot, vivant maître peintre à Paris, âgé de soixante ans, natif de Montbéliard », fut inhumé au cimetière des Saints-Pères « le mercredi 1er décembre 1649 ».

Isaac Briot était né en juillet 1585. « Graveur, éditeur et marchand d'estampes....., il devint directeur de la fabrication de la monnaie d'argent. Il avait cet office en 1642. » Il mourut le 5 mars 1670, âgé d'environ quatre-vingt-cinq ans et quatre mois; on l'inhuma, comme protestant, au cimetière des Saints-Pères.

Nicolas Briot, « dont je ne puis, dit M. Jal, indiquer d'une manière certaine la naissance et la mort, était déjà d'une certaine habileté dans l'art du graveur en médailles en l'année 1605. Ce fut alors qu'il songea à se pourvoir d'une charge de graveur des monnaies..... » Le 4 mars 1614, Nicolas Briot est qualifié « imprimeur en taille-douce et graveur des marques et effigies des monnaies de France ».

Donc, quatre artistes du nom de Briot coexistaient en France dans la même période. Sur l'origine et la vie de François, le ciseleur, on ne sait absolument rien. Guillaume, le peintre, était de Montbéliard et appartenait à la religion protestante. Isaac et Nicolas, protestants l'un et l'autre, s'occupaient de la gravure et de la fabrication des monnaies. Toutefois, deux seulement de ces personnages importent grandement à l'histoire de l'art : François, l'auteur de la célèbre aiguière, et Nicolas, qui s'est illustré par l'invention du balancier monétaire.

Une date précise de l'existence de François Briot et l'indication de son lieu d'origine, puis des éléments d'induction plausibles pour faire considérer comme proche parent du monnoyeur Nicolas Briot, tels sont les renseignements que je crois avoir rencontrés dans les anciens comptes de la ville de Besançon.

II

En 1534, la municipalité de Besançon, alors souveraine, avait obtenu de Charles-Quint, par l'influence du tout-puissant ministre Granvelle, l'autorisation de battre monnaie à l'effigie de l'empereur et aux armes de la Ville [1]. L'exercice de ce droit était affermé, pour un certain nombre d'années, à un maître monnayeur qui opérait sous le contrôle d'un garde préposé par la Ville. L'une des conditions du bail portait que le maître monnayeur, en reconnaissance de la qualité de général de la Monnaie qui appartenait au corps municipal, offrirait tous les ans à chacun des quartorze cogouverneurs et au secrétaire d'État une pièce d'honneur dont le coin devait lui être fourni par la Ville [2]. L'usage s'établit ensuite de gratifier d'une pièce semblable le président du groupe des vingt-huit notables; enfin les simples notables eux-mêmes eurent droit à une pièce d'honneur, mais d'un poids moindre de moitié [3]. Le maître monnayeur n'étant tenu à aucune gracieuseté envers les notables, c'était à la caisse municipale qu'incombaient les frais de fabrication des pièces qui leur étaient offertes.

[1] D. Grappin, *Recherches sur les anciennes monnoies du comté de Bourgogne* (1782), p. 69-70; Plantet et Jeannez, *Essai sur les monnaies du comté de Bourgogne* (1855), p. 197-213, 274, 277-278; A. Castan, *Granvelle et le petit Empereur de Besançon,* dans la *Revue historique,* t. I (1876), p. 113-114.

[2] « *Item* peira ledict maistre auxdictz sieurs Gouverneurs, pour le droict de général, « à chascun desdictz sieurs Gouverneurs, chascun an le premier jour de may, tant que « ladicte monnoye baptra, une pièce d'argent fin, pesant deux oncez, que seront mar- « quez de tel coing qu'il plaira audictz sieurs Gouverneurs; et commencera le premier « payement le premier jour du moy de may qu'il sera en l'an xvcxxxviii, nonobstant que « ledict an ne soit révoluz, et tousjours ausdict chascun premier jour du mois de may « suigant, chascun an; et fourniront lesdictz sieurs les coings desdictes pièces. » *Bail de la ferme de la monnaie de Besançon, en date du 5 novembre* 1537 : Délibérations municipales de Besançon.

[3] J. J. Chifflletii *Vesontis,* I, p. 112.

Ces pièces d'honneur se faisaient en argent : leur diamètre avait fini par atteindre cinq centimètres. A la différence des pièces de monnaie qui portèrent invariablement l'effigie de Charles-Quint, même avec un milliaire de plus d'un siècle postérieur à la mort de ce monarque, les pièces d'honneur représentaient sur une face le buste de l'empereur régnant ; leur revers avait pour motif central l'aigle à deux têtes de la maison d'Autriche portant en cœur l'aigle bisontine aux deux colonnes, le tout surmonté d'une couronne impériale et entouré des sept blasons qui servaient d'enseignes aux quartiers ou bannières de la cité [1].

C'est à propos de ces pièces que se produisit, au mois de juin 1616, une réclamation du maître de la Monnaie de Besançon. Voici comment elle est formulée dans le cinquième compte rendu par cet entrepreneur, qui se nommait noble Pierre Dargent : « Comme « il a pleut, disait-il, à mes ditz sieurs faire coingner les dites « pièces avec une presse, le dit rendant compte quiert luy estre « passé en despence la somme de vingt frans, partie des frais qu'il « a faillu faire à cause de la dite presse, d'austant que six jours « continuelz il a faillu cinq hommes, sans les journées du dit ren- « dant compte pour manier la dite presse, lesquelz hommes il a « faillu payer et nourry : ce qui ne se faisoit avant l'usage de la « dite presse, car le dit rendant compte les frappoit luy seul « en ung ou deux jours [2]. »

Dans cette presse, il est facile de reconnaître le balancier, ou *monnoyoir*, qui venait d'être inventé par Nicolas Briot et contre lequel devait se coaliser, à Paris, toute la corporation des mon-

[1] *Trésor de numismatique et de glyptique :* Choix de médailles allemandes, pl. XXI, n° 7 (texte, p. 39 ; pl. XXIII, n° 12 (texte, p. 43-44).

[2] Une remise de vingt francs fut accordée en retour de cette réclamation, mais « pour « cette fois et sans le tirer à conséquence ». Aussi le successeur de noble Pierre Dargent, l'honorable Charles Dargent, vit-il impitoyablement barrer une doléance analogue ainsi formulée dans son compte de l'année financière 1617-1618 : « Plus quiert luy « estre payée la somme de cinquante frans pour les frais qu'il a faict, voyre de plus « grande somme, à presser les pièces de messieurs les Gouverneurs et vingt-huictz avec « la presse qu'il a pleut à mesditz sieurs faire à faire à cest effet : pour manier laquelle « il a esté nécessaire audict rendant compte se servir de quattre hommes à la journée, « chascune année par l'espace de six jours, oultre les journées dudict rendant compte ; « et ce d'autant plus qu'avant qu'il pleut à mesditz sieurs ordonner la fabrication et « usage de ladicte presse, ledict rendant compte frappoit lesdictes pièces luy seul, sans « frais, en deux jours. »

nayeurs au marteau. Ecoutons là-dessus le docte François Le Blanc : « On ne doit pas être surpris, dit-il, que les inventions nouvelles, quelque utiles qu'elles soient, trouvent de l'opposition lorsqu'on les veut faire recevoir dans le monde. Combien d'obstacles ne fit-on point contre la machine du balancier, dont on se sert aujourd'huy pour marquer les monnoyes, lorsqu'on la voulut établir! Non-seulement les ouvriers qui fabriquoient la monnoye au marteau, mais même la Cour des monnoyes n'oublièrent rien pour la faire rejeter. Tout ce que la cabale et la malice peuvent inventer fut mis en usage pour faire échouer les desseins de Nicolas Briot, tailleur général des monnoyes, le plus habile homme en son art qui fut alors en Europe..... Le chagrin qu'il eut de trouver si peu de protection en France, pour une chose que nous admirons aujourd'huy, l'obligea de passer en Angleterre, où l'on ne manqua pas de se servir utilement de ses machines, et de faire par son moyen les plus belles monnoyes du monde[1]. » A quoi nous ajouterons les lignes suivantes empruntées à M. Jal : « Vingt-huit ans après que Briot eut proposé son importante réforme à Paris, et dix-neuf ans après qu'il l'eut fait adopter à Londres, la Cour des monnaies, accordant une tardive justice à l'artiste qu'elle avait pour ainsi dire contraint à s'exiler, proclama qu'elle s'était trompée, et rendit un arrêt qui vengea Nicolas Briot de l'injustice de ses arrêts antérieurs. Briot était mort! On ne sait pas la date de son décès, que l'on croit antérieur à l'année 1650. Toujours est-il qu'il ne revint pas en France[2]. »

Les célèbres expériences sur l'outillage de Nicolas Briot eurent lieu à Paris entre le 23 janvier et le 17 février 1617 : le jugement des commissaires fut contraire à l'inventeur qui, sous le rapport de la célérité, avait été vaincu par les ouvriers du marteau[3]. Pareille conclusion, nous venons de le faire voir, avait été donnée l'année précédente par noble Pierre Dargent, maître de la Monnaie de Besançon, au sujet de la principale machine de Nicolas Briot.

Par suite de quelle circonstance cette machine fit-elle ses débuts dans le modeste atelier monétaire de Besançon, c'est-

[1] *Traité historique des monnoies de France* (1690), p. 385.

[2] *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2e édit., p. 285.

[3] *Relation de Me Henry Foullain de l'espreuve de fabrication des espèces sur certains nouveaux instruments proposez par Nicolas Briot*, dans le *Traitez des monnoyes* de Henry Foullain.

à-dire d'une ville qui n'entretenait guère de relations commerciales ou industrielles avec la France? Voilà ce que va nous expliquer l'article qui, dans les comptes généraux de la ville de Besançon, concerne la fourniture de la machine. Cet article, que nous extrayons du compte relatif à l'année financière 1614-1615, est ainsi conçu :

« *Item*, deux cenz unze frans huitz gros, poyez au sieur Fran-« çoys Bryot, de Montbéliard, tant pour l'effigie de S. M. l'Empe-« reur pour marquer les pièces de Messieurs et des sieurs Vingt-« huictz, que pour la presse, comme par passé en mise cy rendu, « pour ce..... II^c XI fr. VIII gr. »

Avant d'expédier à Besançon cette presse ou balancier monétaire, le fournisseur avait voulu en faire lui-même l'essai à Montbéliard, et, pour cette expérimentation, la municipalité lui avait fait passer une valeur de dix ducatons d'argent [1].

Il est à remarquer que ce fournisseur avait procuré, en même temps que la nouvelle presse monétaire, un trousseau gravé à l'effigie de l'empereur Mathias, pour imprimer au droit des pièces d'honneur de l'année 1615 [2]. Donc le fournisseur de la presse s'entendait en gravure. Et comme il s'appelait François Briot, nous n'hésitons pas à reconnaître en lui l'auteur de la fameuse aiguière. D'ailleurs, il est traditionnel en Franche-Comté de considérer le ciseleur Briot comme un enfant de cette province [3]. En le restituant à Montbéliard, nous ne faisons que vérifier et préciser une tradition, sans offenser les vraisemblances chronologiques. En effet, d'après le costume que s'est donné Briot sur son portrait, ainsi que d'après le style de son chef-d'œuvre, M. Jal a placé la naissance de

[1] « *Idem*, vingt neufz francs deux gros, pour la valeur de dix ducatons pesanz, envoyez « audit Abryot (*sic*) à Montbéliard, pour faire l'essay desdites pièces, comme par passé « en mise cy rendu ; pour ce. . . . . fr. XXIX II gr. »

[2] Nous n'avons pu retrouver aucune des pièces d'honneur à l'effigie de l'empereur Mathias. Elles ne devaient pas être des plus réussies, si l'on en juge par le détail suivant concernant leur fabrication : « *Plus*, disait maître Pierre Dargent dans son compte de 1615-1616, quiert luy estre passé la somme de cinq francs cinq blans, pour une once six tréseaux d'argent de déchef que ledit rendant compte a supporté en refondant en plusieurs fois les pièces de mesditssieurs les Gouverneurs vingt-huictz lorsqu'il les failloit jeter en sable. »

[3] L. Besson, *Rome et les Francs-Comtois*, dans les *Annales franc-comtoises*, t. VIII (1867), p. 385.

cet artiste « à une année très-voisine de 1550 ». En 1615, il aurait donc eu soixante-cinq ans, âge auquel on a vu nombre d'artistes conserver des habitudes laborieuses.

Les données qui précèdent étaient établies et formulées, quand nous avons rencontré dans les vitrines du Musée de Montbéliard un demi-coin monétaire ou trousseau, offrant en creux le buste cuirassé de Frédéric, duc de Wurtemberg et comte souverain de Montbéliard, avec la signature F. BRIOT. La légende qui entoure ce buste est ainsi conçue : FRID. D. G. DVX WIRT. ET EQVES : ORDIN : FRANCIÆ ET ANGLIÆ (*Frédéric, par la grâce de Dieu duc de Wurtemberg et chevalier des ordres de France et d'Angleterre*). La poitrine du prince porte bien les insignes de l'ordre du roi de France, dit de Saint-Michel. Cette effigie dut être exécutée en 1596, époque à laquelle le roi de France Henri IV envoya le collier de Saint-Michel au comte-duc Frédéric « pour gage d'amitié et de fraternité immortelle [1] ». Frédéric mourut le 29 janvier 1608 : il eut pour successeur son fils aîné Jean-Frédéric qui, lui aussi, voulut avoir des médailles à son effigie Or, ces médailles, frappées en 1609, sont signées des initiales F. B., qui étaient celles du prénom et du nom de François Briot [2]. Donc François Briot travaillait à Montbéliard, comme graveur en médailles, entre les années 1596 et 1615. Il avait déjà fait acte de ce même talent en burinant sa propre image, en forme de médaillon, pour signer avec autant d'art que de modestie son admirable aiguière.

Si François Briot fut le premier à essayer et à patronner le balancier monétaire inventé par Nicolas Briot, c'est qu'il y avait entre ces deux hommes plus qu'une parenté nominale. On sait aujourd'hui que Nicolas Briot était né, vers l'année 1580, à Damblain en Bassigny, près de Neufchâteau ; son père vivait encore en 1606 et habitait ce village [3]. Lui-même appartenait à la religion protestante, ce qui indiquerait bien que sa famille tirait ses origines d'un pays autre que le Bassigny. Il avait à Paris un

[1] Duvernoy, *Ephémérides du comté de Montbéliard* (1832), p. 70.

[2] *Trésor de numismatique et glyptique :* Choix de médailles allemandes, pl. XXXVIII nos 8 et 9.

[3] Information sur Nicolas Briot, à l'occasion de sa nomination de graveur général des monnaies (1606) : Document annoté par M. J. J. Guiffrey. (*Nouvelles Archives de l'Art français,* ann. 1877, p. 406-420.)

contemporain et homonyme, le peintre Guillaume Briot, qui était protestant comme lui et fils d'un tanneur de Montbéliard. Ce fut à un autre de ses homonymes, le ciseleur François Briot, qu'il confia le soin de diriger, en 1615, le premier essai de son balancier monétaire, deux ans avant de provoquer à Paris l'expérimentation de sa machine ; et Montbéliard fut le théâtre de ce premier essai. Ajoutons qu'il existe un portrait du botaniste Jean Bauhin, gravé sur cuivre à Montbéliard en 1601, et portant comme signature d'artiste, cette formule latine : *N. Briot figuravit, selupsit* (sic) *Montisbelgard*[1]. Il semblerait donc que Nicolas Briot, le futur graveur et ingénieur monétaire, aurait préludé à Montbéliard, pays des origines de sa famille, par des portraits gravés au burin. En 1601, il avait environ vingt-deux ans : l'année suivante on le vit s'établir à Paris et obtenir, au bout de trois ans de séjour dans cette capitale, l'office de graveur général des monnaies de France[2].

Un éminent critique, M. Chabouillet, avait écrit que Nicolas Briot, tailleur général des monnaies de France, était sans doute le descendant de François Briot, dont on conserve dans les cabinets de précieuses aiguières. Je crois avoir à cet égard fourni plus qu'une conjecture. Le ciseleur François Briot était certainement de Montbéliard, et tout indique que Nicolas Briot aurait été son proche parent.

Si ma constatation est tenue pour bonne et si mes inductions ne sont pas démenties, la terre natale de Cuvier pourra inscrire au nombre de ses enfants illustres un ciseleur du plus haut mérite et se glorifier d'avoir encouragé les débuts d'un inventeur de génie qui, dans les opérations du monnayage, eut une influence égale à celle qu'exerça Jacquard sur les procédés de fabrication des tissus.

Auguste Castan,

Correspondant de l'Institut, Secrétaire honoraire
de la Société d'émulation du Doubs.

[1] Haut. : 14 cent.; larg. : 10 cent. — Je dois l'indication de cette estampe à M. Edmond Tuefferd, le savant historien des comtes de Montbéliard.

[2] Lettres patentes du 31 mai 1605 dans les *Nouvelles Archives*, ann. 1877, p. 410-412.

XI

LE CARILLON DE BÉTHUNE AU XVIe SIECLE.

(*D'après des documents inédits.*)

Les recherches entreprises dans les archives des villes de province, souvent si riches et en général si peu connues, peuvent fournir de précieux renseignements sur les architectes, les sculpteurs et les peintres chargés de construire ou de décorer les édifices municipaux, sur les musiciens et les chanteurs appelés à prendre part aux fêtes populaires et sur les origines du théâtre.

Nous n'en voulons pour preuve que les archives de la ville de Béthune, dépôt important dont M. le ministre de l'Intérieur voulu bien, en 1867, nous confier le classement et l'inventaire sommaire[1]. Peu de travailleurs y ont pénétré jusqu'ici, et cependant chacun d'eux en a rapporté une ample moisson de documents curieux relatifs aux Beaux-Arts. MM. le comte Achmet d'Héricourt, le baron de La Fons-Mélicocq et F. Lequien en ont tiré d'intéressants détails sur les mystères, moralités et farces représentés à Béthune, sur les nombreuses confréries et sociétés de plaisir qui les jouaient, sur des peintres chargés d'exécuter des tableaux pour la halle échevinale et enfin sur des musiciens, des chanteurs et des instruments de musique.

Au nombre de ces derniers il en est un que l'on entend résonner à chaque instant dans toutes les villes, voire même dans de modestes bourgades, dès que l'on est, à une vingtaine de lieues de Paris, sur la route des Flandres; nous voulons parler du carillon. Ce n'est pas seulement les jours de fête qu'il envoie gaiement vers le ciel ses notes argentines, c'est à tous les quarts d'heure qu'il fait entendre sa joyeuse mélodie. Point d'hôtel de ville qui, dans son antique beffroi, ne possède un « accord de cloches », une série plus ou

[1] *Inventaire-Sommaire des Archives communales de Béthune antérieures à* 1790 rédigé par Émile Travers. Béthune, 1878, gr. in-4° de 260 p. à 2 colonnes.

moins étendue « d'appeaulx » ; point de conseil municipal qui n'inscrive avec empressement à son budget, comme les échevins de l'ancien régime, la somme nécessaire pour l'entretien de son carillon. Supprimer le carillon, c'est une éventualité à laquelle personne n'a jamais songé. L'administration malavisée qui s'y hasarderait aurait bientôt à lutter contre une émeute. Et cependant les populations picardes, artésiennes et flamandes sont bien pacifiques ; mais elles ont un attachement profond pour leurs vieux usages et conservent avec un soin religieux les habitudes et les traditions de leurs pères. Qui donc oserait les en blâmer ?

La maison chevaleresque, issue des anciens comtes souverains d'Artois, qui emprunta son nom à Béthune, dota libéralement les habitants de cette ville de bonnes institutions municipales. La loyauté héréditaire des seigneurs de Béthune leur fit respecter scrupuleusement les chartes par eux concédées à leurs vassaux. Il n'y eut point, comme trop souvent ailleurs, de sang versé pour la conservation des priviléges de la cité qui s'était formée autour de la forteresse féodale et qui avait pris de bonne heure une importance considérable. Dès 1346, Béthune eut un beffroi, tour élégante mais manquant de solidité, que l'on dut, en 1388, remplacer par celui qui existe encore aujourd'hui.

Au moyen âge, le beffroi était pour les villes le signe de l'émancipation. Dès qu'une cité avait obtenu du roi ou de son seigneur le droit de commune, l'un des premiers actes des bourgeois affranchis était de construire une tour élevée où l'on pouvait faire le guet et placer une cloche, qui appelait les habitants aux armes en cas d'attaque ou de danger imminent. Point de commune sans beffroi ; aussi, lorsqu'en 1322 Charles le Bel replaça la ville de Laon sous l'autorité de l'évêque et du chapitre, outre les droits d'échevinage, de sceau et de juridiction qu'on enlève à la ville, ceux de cloche et de beffroi sont-ils mentionnés d'une manière spéciale.

L'histoire du beffroi de Béthune n'est plus à faire, après le travail si complet que lui a consacré le savant et regretté comte d'Héricourt. Ce ne serait pas d'ailleurs ici le lieu de décrire ce curieux monument, non sans grâce et sans hardiesse, qui domine la grande place de Béthune.

De bonne heure cette tour reçut une horloge, à une date que nous n'avons pu préciser par suite de la perte d'une partie des

archives municipales dans le terrible incendie qui, le 5 août 1447, détruisit la halle échevinale. Cependant les mémoriaux de l'échevinage et les comptes de l'argentier de la ville parlent fréquemment des réparations faites à cette horloge et du salaire des gens chargés de la conduire. De bonne heure aussi il y eut des cloches dans le beffroi de Béthune, notamment celle dite du Vigneron, qui sonnait le couvre-feu ; ce n'est toutefois qu'au XVIe siècle que nous trouvons mention d'un carillon.

On a cru longtemps que le premier carillon fut placé, en 1487, à l'hôtel de ville d'Alost dans la Flandre orientale ; mais la Normandie peut revendiquer la priorité de l'emploi des « accords de cloches », sinon de leur invention. En effet, une chronique du monastère de Sainte-Catherine-lez-Rouen dit que, au commencement du XIVe siècle, des carillons de clocher jouaient les airs des chants d'église ; ainsi le carillon de Sainte-Catherine jouait l'hymne *Conditor alme siderum.*

En 1546, les échevins de Béthune passèrent un marché avec deux fondeurs d'Arras, nommés Simon Heudebert ou Hendebert et Nicolas Serre, pour l'établissement dans le beffroi d'un « accord de cloches, en nombre de six, pour les appeaulx de l'horloge, poisant VIIJ à IX cents livres, bonne marchandise et accord ; et ce pour le prix de XVIJ carolus d'or chacun cent de poisant du pois de ceste ville ». Les six appeaulx, furent livrés en 1547 ; ils pesaient 960 livres, et les poids destinés à les faire marcher 2,676 livres. Comme le carolus d'or valait à cette époque à peu près 14 francs de notre monnaie, le prix de cent livres de métal était d'environ 138 francs.

Il est probable que cette sonnerie parut bientôt insuffisante aux habitants de Béthune, car, le 18 février 1559 (nouveau style), un second marché intervint, entre les échevins et les fondeurs, pour l'établissement de treize appeaulx au lieu des six primitivement placés dans le beffroi. Ce document, transcrit intégralement dans le « Pappier aulx mémoires de la ville et eschevinaige de Béthune » (archives de Béthune, BB. 10, folios 44, 45), donne de curieux détails. En voici le texte :

« Marchiet des appeaulx de la ville.

« Comparurent en leurs personnes Me Simon Heudebert, fon-

deur de cloches, et Nicollas Serre, marchant, demeurant en la ville d'Arras, et recongneurent, et chacun d'eulx pour le tout et sans division, suyvant certain pourparlé et devises par eulx souscrites le vij^e jour de ce present mois de febvrier avoecq monseigneur le gouverneur, les eschevins, prevost et maieurs de la ville de Bethune, avoir fait avoecq iceulx seigneur gouverneur, eschevins, prevost et maieurs, ung marchiet de cloches tel et sellon qu'il s'enssuilt. Est assavoir de faire et accommoder treize appeaulx propices à l'orloge du beffroy de ladicte ville de Bethune et de avoir le tout livré en dedens la Pentecouste prochainement venant ou quinze jours aprez; lesdicts treize appeaulx de bon, fin et souffisant metal, de bon accord et armonie, passant par devant les maistres fondeurs de cloches en ce congnoissans, et l'accord et armonie pardevant les maistres musiciens et les plus haultains que faire se polra, livrez à leurs despens en ladicte ville de Bethune, en acquictant iceulx comparans pour lesdicts de Bethune tous impostz et maltotes; assavoir la grosse cloche pesant sept à VIIJ cens livres et ainsy en diminuant jusques à la dernière pesant environ trente livres; le tout pour le pris de quinze livres à quarante grotz, monnoie de Flandre, chacune livre, les cent livres de pesant, comprins fachon et mises. Et sy par dict de gens y avoit aulcune faulte, tant au metal que au son, accord et armonie, iceulx comparans seront tenus le tout reffaire et refformer à leurs fraiz et despens sans chigiller ne aulcunement touchier ausdictes cloches. Pour furnissement auquel marchiet de la part desdicts de Bethune, seront tenus paier la moictié comptant incontinent aprez la livrison faicte sellon que dessus est devisé et l'aultre moictié ung an aprez ladicte livrison, et dont iceulx seigneur gouverneur, eschevins, prevost et maieurs en seront tenus baillier lettres ausdicts comparans passees par devant nottaires roiaulx audict Bethune. En faisant lesquelles devises a esté dict et convenu que lesdicts comparans seront tenus prendre et recevoir en paiement les cloches entieres ou rompues ou aultrez metaulx servans à cloches audict beffroy pour le pris et somme de douze florins dicte monnoie les cent livres, au bon plaisir desdicts sieurs gouverneur, eschevins, prevost et maieurs, sy livrer en vœullent. Et à tout ce que dessus est dict tenir, entretenir, furnir et accomplir sellon et par la maniere susdicte, avoecq pour rendre tous despens, dhommaiges et interestz quy s'en

polroient enssuivre, obleigent lesdicts comparans, et chacun pour le tout, comme dict est, tous leurs biens et heritages et de leurs hoirs presens et advenir, domicile par eulx esleu en la maison où demœure adpresent ledict Serre, seant sur la plache des Candreliers, tenant à l'heritage de Benoist Regnier et au flegard ; consentans que tous explois de justice qui faictz y seront soient vaillables, renonchans, etc. (*sic*). Faict et passé en ladicte ville d'Arras le dixhuictiesme jour de febvrier l'an mil cincq cens cincquante huict (v. st.), pardevant nottairez roiaulx soubssignez. Ainsy signé : « Pallette et Dassonville. »

Conformément à ce marché, Simon Heudebert et Nicolas Serre livrèrent les cloches dans le courant du mois de juillet suivant. Le 2 août, elles étaient en place, et, huit jours plus tard, Me Rogier de Le Helle, « bateleur », c'est-à-dire sonneur de cloches, était appelé de la petite ville voisine de La Bassée pour en faire l'essai. Il vaqua pendant deux jours à cette opération avec plusieurs musiciens, dont les noms ne nous ont pas été conservés par le procès-verbal suivant, inséré dans le même registre que le marché que nous venons de reproduire :

« Du xe d'aoust lix, par devant messieurs en chambre,
le prevost et maieurs presens.

« Mesd.sieurs pour esprouver lesdictes cloches ont mandé Me Rogier de Le Helle, bateleur, demeurant à Le Bassee, lequel, aprez avoir batelé lesdictes cloches par deux jours, en la presence de plusieurs musisiens ad ce evoquez, ont trouvé lesdicts accordz de cloches deffectif es cloches que s'enssuit, assavoir : en la ve nommee le sol y a à dire à la double [1] environ [2] demy ton, sy est sigillé et racourchie par dessoubz, au destriment de la cloche ; item, la IIIIe grosse est aussy trop grosse pour octave de desseure ; item, la VJe tient aussy du bas allencontre de son octave. Pour ces causes ne sont lesdictes cloches à recevoir tant et jusques que le tout sera mis en estat suffisant. Auquel Me Roger, pour son voiaige, lui a esté faict XXXJ s. »

[1] A l'octave.

[2] Le greffier avait d'abord écrit : « pour le moings. »

Enfin, au mois de mars 1562 (n. st.), le carillon réparé par les fondeurs fut de nouveau visité et reçu cette fois sans difficulté. La ville régla son compte définitif avec ses fournisseurs, moyennant une somme de 523 livres 4 sols, et ce à raison du poids des appeaulx qui montait à 3,488 livres.

On sait qu'il y a plusieurs manières de faire marcher les carillons. La plus simple consiste, quand les timbres ne sont pas nombreux, à les frapper avec un maillet ; mais lorsque les cloches sont grosses, on se sert en général de bascules ou de cordes que l'on pousse ou que l'on tire avec les pieds ou les mains. La cloche est alors mise en branle, et le son est produit par la répercussion du battant sur la paroi. D'autres carillons sont munis de claviers de main et de pédales ; d'autres, de cylindres à chevilles saillantes mis en mouvement par un mécanisme d'horlogerie qui, en tournant, appuient sur des marteaux dont les coups font résonner les timbres ou les cloches. Ce dernier système est analogue à celui des boîtes à musique.

Le carillon placé dans le beffroi de Béthune au XVIe siècle était à clavier, car nous trouvons dans les comptes de la ville qu'en 1562 une somme de 30 sous fut allouée à sire Daniel, prêtre, qui avait « mis à poinct les touches du claviet ».

Aujourd'hui, le carillon de Béthune, comme presque tous ceux qui existent encore, est à la fois à clavier et à cylindre. Aux jours de solennité nous avons entendu plusieurs fois le sonneur exécuter des mélodies assez compliquées. Le cylindre joue, à l'heure, la *Tyrolienne de Guillaume Tell;* à la demi-heure, l'air de la *Pipe de tabac,* et divers tintements aux quarts et aux demi-quarts. Malheureusement, la partie du beffroi où est placé le carillon est ouverte à tous les vents, et trop souvent les cordes métalliques de cet appareil sont rouillées par les intempéries de l'air et par d'autres inconvénients, résultat inévitable de la présence des nombreux corbeaux qui nichent dans le haut de la tour. Les mouvements et l'harmonie laissent beaucoup à désirer; mais aujourd'hui il est si difficile de se mettre d'accord!...

Émile TRAVERS,

Archiviste-paléographe, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen.

XII

LA TAPISSERIE DE HAUTE LISSE A ARRAS AVANT LE XVe SIÈCLE.

Dans le savant et splendide ouvrage qu'ils publient, en collaboration avec M. Müntz, sur l'*Histoire générale de la tapisserie*, M. Guiffrey et M. Pinchart ont fait paraître le résultat de leurs recherches sur les origines de la tapisserie de haute lisse à Paris et à Arras. Les études spéciales auxquelles ils se sont livrés donnent à leurs assertions une importance considérable. En préparant la publication de notre *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le* XVe *siècle*, nous n'avons pas négligé de consulter les premières livraisons, récemment parues, de ce grand ouvrage. Nous y avons rencontré des mentions inédites très-nombreuses et très-intéressantes; mais, en les comparant aux notes que nous venions de recueillir dans les divers dépôts d'archives du nord de la France et de la Belgique, et dans les archives départementales de la Côte-d'Or, nous y avons trouvé quelques inexactitudes et un certain nombre de lacunes. L'importance déjà acquise par l'*Histoire générale de la tapisserie* nous détermine à faire connaître dès maintenant, avant la publication de notre *Histoire de l'Art*, les pages consacrées aux origines de la tapisserie de haute lisse à Arras. M. Guiffrey et M. Pinchart pourront, s'ils reconnaissent l'exactitude de nos observations, les mettre à profit dans un supplément à leurs premiers chapitres.

En dehors de la note depuis longtemps connue du *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, où il est question d'ouvriers en haute lisse travaillant à Paris en 1302, M. Guiffrey et M. Pinchart citent, comme le plus ancien document concernant la tapisserie de haute lisse, le compte des archives communales de Lille, qui mentionne l'acquisition « de II dras de l'œuvre d'Arras » en 1367. Il est à regretter que M. Pinchart, qui a fait des recherches à Arras, n'ait pas pris

connaissance de deux documents conservés dans les archives départementales de cette ville, qui établissent, de la façon la plus péremptoire, que la tapisserie de haute lisse était fabriquée à Arras, en 1313. Voici l'analyse de ces deux documents. Par mandement du 2 juillet 1313, la comtesse d'Artois, Mahaut, ordonne à son receveur « de faire faire six tapis à Arras », et dans une quittance, infixée en ce mandement et datée d'Arras, le 13 octobre de la même année, Isabelle Caurrée, dite de Hallennes, déclare avoir reçu de Mathieu Cosset, receveur d'Artois, la somme de trente-neuf livres et seize sous parisis « pour v dras ouvrés en haute lisse et ii béhus » qu'elle a livrés en l'hôtel de Robert fils de la comtesse [1]. Les archives du Pas-de-Calais renferment un autre acte, inconnu aussi à M. Pinchart, qui présente des indiindciations très-importantes sur la nature des tapisseries fabriquées à Arras vers le commencement du XIVe siècle, et qui permet d'établir que cette ville renfermait déjà un atelier de haute lisse en 1310. Le 4 janvier 1310 (v. st.), la comtesse Mahaut mande à son trésorier de payer la somme de dix-neuf livres et trois sous « pour un drap de laine ouvré de diverses figures, acheté à Arras », qu'elle a donné à Enguerrand de Marigny, et vingt-deux livres et dix sous « pour XXV aunes de drap ouvré en sarrazinois », aussi acheté à Arras. L'expression « drap de laine ouvré de diverses figures », juxtaposée à la mention d'un tapis sarrasinois, permet de croire et peut-être d'affirmer que le présent offert à Enguerrand de Marigny était un tapis de haute lisse avec personnages [2]. Il résulte de ces documents que la tapisserie de haute lisse à personnages était fabriquée à Arras en 1313, et probablement en 1310, c'est-à-dire plus de cinquante ans avant l'époque mentionnée dans le compte communal de Lille, et quelques années seulement après celle où des ouvriers en haute

[1] Ces deux documents ont été publiés, en 1865, par M. A. Guesnon, dans sa *Sigillographie de la ville d'Arras* (p. 16). M. J. M. Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais, les a analysés dans le premier volume de l'*Inventaire sommaire des archives départementales du Pas-de-Calais*. Dans un voyage que nous avons fait à Bruxelles, M. Richard et moi, en février 1879, M. Richard a fait connaître l'existence de ces deux documents à M. Pinchart.

[2] Nous publierons, dans notre *Histoire de l'art*, le texte de tous les documents dont nous parlons dans ces pages sur la tapisserie de haute lisse.

lisse essayèrent de s'établir à Paris. Le mandement de janvier 1311 prouve, en outre, qu'on fabriquait à Arras des tapis sarrasinois, et que dès lors cette industrie était complétement différente de celle de la haute lisse. Il est inutile de faire ressortir l'importance de ces documents pour l'histoire de la tapisserie. En 1352 existait à Tournai un « Jehans Capars, d'Arras, ouvriers de haute liche », ce qui prouve qu'il y avait à cette date, à Tournai et sans doute à Arras, des ouvriers hautelisseurs. Voilà plusieurs mentions antérieures à celle de 1367.

M. Guiffrey et M. Pinchart ont pensé avec raison qu'une grande industrie, dont l'existence était signalée en 1302 et qui avait acquis en 1367, époque où elle est de nouveau mentionnée, les perfectionnements et les développements les plus considérables, devait avoir laissé des traces dans la comptabilité de la première moitié du XIVe siècle, et que l'absence du mot *haute lisse* était peut-être due au manque de connaissances techniques chez les clercs et les scribes. Ces scribes, ignorant sans doute le nom et jusqu'à l'existence de la haute lisse, et ne se préoccupant guère d'employer le mot propre, ont pu désigner par l'expression générale « tapis » des objets fabriqués en haute lisse [1]. C'est cette pensée qui a porté M. Guiffrey et M. Pinchart à recueillir et à publier les mentions de tapis qui, par la nature, l'emploi et le prix des objets, pourraient s'appliquer à des œuvres de haute lisse. Avant le règne de Jean le Bon, époque où ces mentions deviennent nombreuses, M. Guiffrey en a publié sept. La première est l'acquisition par Mahaut, comtesse d'Artois, « d'un drap vertmeille acheté à Arras à Jehan de Boulli, pour la somme de vingt-sept livres » ; la seconde, qui se trouve dans un compte du roi de France de 1316-1317, fait connaître qu'un certain Jean « le tapissier » a reçu cent trente-huit livres parisis en payement d'une chambre vermeille composée de dix tapis représentant des papegais ou perroquets ; la troisième signale l'acquisition faite à Paris en 1323, par le comte de Hainaut, Guillaume Ier, d'un certain nombre de tapis, pour ses deux filles, à l'occasion de leur mariage ; la quatrième et la cinquième se trouvent dans les

[1] M. Guiffrey. *Histoire des tapisseries françaises*, p. 9.

comptes de Mahaut d'Artois qui, en 1316-1317, achète à Paris, à Jean de Meaux, vingt tapis de chanvre et de laine, et en 1323 à un Jean de Créqui, « tappecier », un tapis de chapelle pour une somme de six livres; la sixième est empruntée à l'inventaire, rédigé en 1328, des biens de la reine Clémence de Hongrie, où sont indiqués « quatre tapis de laine ouvrés de papegais et à compas », et « huit tapis d'une sorte à parer une chambre à images et à arbres, de la devise d'une chace, de soixante-huit aunes carrées, presié soixante-quatre livres parisis » ; la septième est le payement, en date du 20 décembre 1349, d'une certaine somme à Henry Legrand, tapissier, pour « tapis de laine et de paremens », que Jean, fils du roi de France, « fist mener de Paris à Bonport pour la feste du sacre des évêques de Tournay et de Chartres ». M. Pinchart ne publie, antérieurement à 1367, qu'un extrait de la vente des biens de Marguerite de Bavière, morte en 1356, où figurent « quatre vermeils tapis et quatre vers, deux carpites, trois bleus tapis », achetés par Marguerite, comtesse d'Artois, et « une carpite sarrazinoise, cinq pièches de tapis jaune rozeteis, un noir tapis, un vert tapis rozeteis et un autre vert tapis », achetés par Jean Bernier, le prévôt de Valenciennes.

Nous avons retrouvé, en divers dépôts d'archives du nord de la France et du midi de la Belgique, un grand nombre de mentions qui peuvent désigner des tapisseries de haute lisse, comme celles recueillies par M. Guiffrey et M. Pinchart, et qu'à leur exemple nous croyons devoir faire connaître ; elles sont au nombre de 21, dont 2 sont antérieures à la plus ancienne publiée par MM. Guiffrey et Pinchart. Un compte de l'hôtel des comtes de Flandre pour l'année 1294 porte que dix-huit livres ont été payées « à Pieron de Riclozes pour II tapis à griffons ». En 1298, nous trouvons au nombre des objets donnés par la comtesse de Hainaut à sa fille, lors de son premier voyage en Artois, « II tapis et XII coussins ». Dans son testament, daté de 1302, Béatrix, comtesse de Dreux, déclare qu'elle donne à l'abbaye de Haute-Bruyère trois tapis de ses armes. Le curieux inventaire de Raoul de Clermont, seigneur de Nesle et connétable de France, qui date aussi de 1302 et dans lequel il est question de draps d'or, des draps brodés et travaillés à l'aiguille, de draps de Venise, de draps tartares, de draps d'outremer et de draps d'œuvre sarrasi-

noise, présente, en outre, des mentions concernant cinquante tapis, parmi lesquelles nous croyons devoir signaler les suivantes : « I doublet de veluet vermael bordé d'escuchons et IIII tapis de maesmes, XL lb.; une coute-pointe et V tapis de laine, XX lb.; une courte pointe et IIII tapis des armes de Neele et de Haynau, XXX lb.; IIII tapis blans semés de rosettes, X lb.; II tapis contenant environ XII aunes, XXII lb.; II tapis de laine des armes de Neele et de Hangest, XL s.; II dras de larest, XL s. » [1]. Le prix de ces tapis est au moins aussi élevé que celui des draps cités par M. Guiffrey comme pouvant être des draps de haute lisse. En 1305, Gautier de Boulogne, ouvrier brodeur de la reine de France, déclare avoir reçu la somme de cent quatre-vingt-six livres trois sous et cinq deniers pour tapis servant à la chapelle Mahaut. Dans l'inventaire des biens laissés par Gui, comte de Flandre, qui mourut en 1305, nous avons trouvé « I tapis vert à une bordure des armes de Flandre; I tapis plus grant de ce meisme; I autre tapis de ce meisme; I autre tapis rouge viés bordé des armes de Flandre; VII tapis rouges viés ». En 1308, la comtesse Mahaut achète à Paris pour une somme de cinquante sous « II tapis à escuchons des armes me dame (d'Artois) pour mettre sur ses sommiers » ; et nous voyons, dans un compte de 1308-1309, qu'elle avait payé « siet tapis et deus bankiers et deus sarges déliés, accatés à Jehan le tapicier et délivrés à Jehan de Gand pour medemisielle de Flandre » ; cette dernière mention offre le nom de Jean le tapissier, relevé par

[1] L'expression *dras de larest* se retrouve encore sous la forme *un drap de soie de laret* dans l'inventaire des biens de Robert de Béthune, comte de Flandre, rédigé en 1322. Le glossaire de Du Cange offre au mot *Arest* des extraits de l'inventaire du trésor de Saint-Paul de Londres, rédigé en 1295, où il est dit aussi : *Sex panni de arest; magni panni pendiculi consuti, in quorumquolibet continentur sex panni de Arest; unus pannus de Arest.* A la suite de ces dernières citations, l'édition de Du Cange de 1840 offre une note de D. Carpentier, ainsi conçue : *Idem omnino videtur quod Aras, operis scilicet Atrebatensis.* Les deux mentions *dras de larest* ou de *laret* que nous publions, celle de drap *del areste* qui se trouve dans un mandement de Henri III, roi d'Angleterre, en date de 1244 ; une autre concernant des tapis fabriqués à « Arraix » que nous avons trouvée en 1348, les mots *Atrecht* et *Atrechsch* employés en flamand pour signifier *Arras* et d'*Arras,* le mot arrazzi usité en Italie, l'origine du mot *Arras* qui vient d'*Atrebatum* et dont l'*s* final a dû venir d'un *t* adouci par le son de la lettre *s*, tout cela semble pouvoir favoriser l'opinion exprimée par D. Carpentier. En ce cas, on trouverait dès 1295, et même dès 1244, des mentions de tapis d'Arras d'une assez grande importance. Mais nous nous défions trop des textes sur lesquels peut exister quelque incertitude, pour faire entrer cette hypothèse dans le corps même de notre travail.

M. Guiffrey dans un compte de 1316-1317. Nous voyons la même comtesse Mahaut en 1311 acheter à Paris « un tapis à mettre devant l'autel, et à Arras le drap de laine ouvré de diverses figures » dont nous avons déjà parlé; et en 1313, outre les tapis de haute lisse, payés à Isabelle Caurrée, « un tapis des armes de Monseigneur d'Artois qui fu mis à Maubuisson, LXXV s., et II autres tapis rouges pour les sommiers madame, LV s. »; en 1314, « un tapis a bestelettes, contenant XII aunes », payé quatorze livres huit sous à Jean de Condé de Paris, qui en 1319 reçoit soixante sous « pour II tapis vers pour le petit lit madame que on porte en esté »; en 1315, « VI tapis azurés pour la chambre madame » payés trente-sept livres seize sous parisis à « Denise le serjant et Nicolas de Chiele »; en 1317, une quittance pour un tapis rouge mis sur la tombe de Robert d'Artois, fils de la comtesse, et une autre quittance de Jean de Créquy, tapissier, que M. Guiffrey mentionne en 1323; en 1321 et en 1323, des tapis « sarrazinois » de Jean Hucquedieu; en 1324, « un tapis des armes d'Artois tenant VI aunes carrées à l'aune de Paris », payé seize sous l'aune à Jean de Télu, tapissier. Dans l'inventaire, rédigé en 1322, des biens laissés par Robert de Béthune, comte de Flandre, nous trouvons : « un drap de soie de laret » qui se trouvait dans la chapelle. Un compte de l'hôtel des comtes et comtesses de Hainaut pour l'année 1325-1326, le seul de cette période qui ait échappé à la destruction, nous présente de curieux renseignements. Le maître de Valenciennes qui « fait les tapis me dame » reçoit seize livres sur les cinquante-deux qui lui étaient dues pour tapis, trente-six sous pour avoir refait les tapis de la comtesse, sept florins pour avoir fourni sept coussins; on voit en outre vingt livres payées « au tapiseur pour les IIII tapis fais pour le roy d'Alemagne », cent sous « pour soie acatée pour faire I drap pour me dame par le maistre qui fait les tapis », et quatre-vingt-sept livres deus sous un deniers « au tapiseur de Valenchienes pour les VI blans tapis quil fist pour me dame as Paskeres l'an XXVI ». En 1327, la comtesse Mahaut fournit à Jean Hérenc, de Saint-Omer, dix livres « sur la façon de III tapis d'enteilleure », et en 1328, une autre somme « pour II dras ouvrés de enteillure de brodure ». Durant la même année 1328, est mentionnée « une chapelle de caresme » d'œuvre sarrazinoise ainsi que « II paires d'ectrais à gésir » fournis par Nicolas de Reims, tapissier

de Paris. Dans une pièce comptable de l'hôtel des comtes de Flandre, datée de 1330, nous trouvons « XII tapis pour une chambre pour me dame » (la comtesse) vendus par Henri Le Grand, tapissier signalé par M. Guiffrey en 1349. Les comptes d'hôtel du Hainaut nous font connaître que Jean Jollain, « le tapisseur de Valenchienes », reçut trente-six livres « pour faire une cambre pour Monseigneur, tenant VIXX et XI aunes au fuer de IIII sous tournois l'aune » sans y comprendre ce qui fut donné aux « varlés pour leur vin », et soixante-six florins de Florence et cinq gros « pour me dame au fuer de IIII s. VI d. tournois l'aune ». En 1348, Yolande de Bar, dame de Cassel, ordonne à son receveur de payer vingt-livres dix sous parisis pour ses « tapis que on fait à Arraix ». Cette énumération suffira pour prouver qu'antérieurement à 1367 et même à 1350, on a fabriqué à Paris et à Arras un très-grand nombre de tapis, parmi lesquels plusieurs peuvent avoir été des tapis de haute lisse.

M. Guiffrey et M. Pinchart, après avoir mentionné deux achats de tapis faits à des artisans parisiens, l'un en 1309, par la comtesse Mahaut d'Artois, et l'autre en 1323, par le comte de Hainaut, Guillaume Ier, disent que ces acquisitions n'auraient pas été faites à Paris, « si la fabrication de la haute lisse avait été en grande faveur dans la capitale de l'Artois », et que « ces faits indiquent la supériorité des artisans parisiens [1] ». L'inexactitude de ce raisonnement est démontrée par les mentions d'acquisitions de tapis faites presque aux mêmes dates dans l'Artois et le Hainaut, et tout spécialement, en ce qui concerne Mahaut, par les deux quittances de 1311 et 1313, concernant des tapis de haute lisse achetés à Arras, et en ce qui concerne Guillaume de Hainaut, par les extraits du compte de 1325, mentionnant d'importants travaux exécutés par « le maître tapissier » de Valenciennes. Il suffit d'ailleurs de connaître la situation des comtes d'Artois, de Hainaut et de Flandre vis-à-vis le roi de France pour ne pas accepter ces conclusions. Ces comtes, qui, loin de posséder un *État indépendant*, comme le dit M. Pinchart en parlant de l'Artois, étaient unis au roi de France, leur souverain, par les lois de la vassalité et par de fréquentes relations politiques,

[1] M. Pinchart, *les Tapisseries flamandes*, p. 5.

non moins que par les liens du sang, résidaient très-souvent à Paris, ville où ils avaient de splendides hôtels et où les marchands les plus riches et les artistes les plus célèbres du nord de la France allaient s'établir, parce qu'elle était déjà le centre du mouvement commercial de la France. En cette situation est-il logique de tirer d'acquisitions de tapis faites à Paris une conclusion en faveur de l'antériorité et de la supériorité de la fabrication des tapis en cette ville? Évidemment non : les comtes d'Artois et de Hainaut faisaient des acquisitions à Paris parce qu'ils y résidaient, et qu'on y trouvait de riches marchands vendant les étoffes les plus somptueuses. Mais cela ne les empêchait point, comme le prouvent les faits cités plus haut, d'acheter à Arras et à Valenciennes des tapis dont le prix était aussi élevé; et d'un autre côté, les objets vendus à Paris pouvaient avoir été fabriqués dans le nord de la France.

Les mentions des comptes de Lille, années 1366-1367 et 1367-1368, au sujet d'une commande de tapisserie de haute lisse faite à Vincent Boursette d'Arras par le Magistrat de Lille, qui voulait offrir un présent au roi de France et au comte d'Estampes, sont très-importantes pour l'histoire de la haute lisse à Arras. C'est avec raison que M. Pinchart, à la suite de M. de la Fons-Mélicocq, qui le premier l'a publiée, et de M. Houdoy, l'a signalée à l'attention des érudits. Mais nous ne pouvons adopter l'opinion qui lui fait dire, après avoir rappelé cette mention : « Exagérerait-on l'importance « du fait, en supposant que le Magistrat de Lille, pour avoir décidé en « assemblée d'offrir un drap de l'œuvre d'Arras au roi de France, « était convaincu que ce présent serait bien agréé du prince, en raison « de sa nouveauté? » Il nous suffira, pour établir qu'il y aurait exagération à conclure dans le sens de M. Pinchart, de citer une mention qui se trouve, dans le compte de Lille, année 1367-1368, sur la page même où se voient plusieurs payements faits à Vincent Boursette. On y lit que la ville paya treize sous dix deniers pour la location de deux draps de haute lisse, qui furent tendus devant les deux loges où les échevins prirent place quand eurent lieu les joutes qui se faisaient chaque année au tournoi de l'Épinette. Il est évident que si les échevins de Lille tendaient leurs loges de draps de haute lisse, et que s'ils trouvaient moyen de prendre ces draps en location, c'est que ces étoffes n'étaient pas chose extraor-

dinaire et presque inconnue dans leur ville. On peut en conclure, au contraire, que l'usage de la haute lisse était assez répandu dans le nord de la France. Du reste, les mentions de 1311, de 1313 et de 1352, que nous avons reproduites plus haut, ont suffisamment prouvé que cette industrie n'était pas une nouveauté en cette contrée [1], et sans doute les archives, quand elles auront été complètement dépouillées, fourniront de nouveaux faits en faveur de la thèse que nous avons déjà, nous l'espérons du moins, bien suffisamment démontrée.

A partir de 1367, M. Guiffrey et M. Pinchart ont publié ou au moins signalé un grand nombre de mentions empruntées aux comptes des ducs de Bourgogne, qui sont relatives à des tapisseries de haute lisse acquises de tapissiers et marchands de Paris et de tapissiers d'Arras. Il en est toutefois plusieurs qu'ils n'ont pas indiquées, soit parce qu'elles ont échappé à M. Pinchart dans le dépouillement des comptes, soit parce qu'ils les ont considérées comme de peu d'importance, et qui cependant, à notre avis, méritent une mention spéciale. Nous signalerons au sujet de Nicolas Bataille, le principal fournisseur de tapisseries de haute lisse des ducs d'Anjou, d'Orléans et de Bourgogne, un passage d'un compte de 1374-1375, où il est dit qu'on lui paya, par mandement du 23 septembre 1373, la somme de vingt francs pour six tapis « d'euvre d'Arras » : c'est la plus ancienne mention connue qui concerne Nicolas Bataille. De même pour le célèbre fabricant de tapis Pierre de Beaumetz, dont la plus ancienne mention citée par M. Guiffrey remonte à 1385, nous avons trouvé un passage concernant le payement d'une somme de cent vingt francs qui lui a été fait, par mandement du 4 août 1385, pour la fourniture d'un drap « ou quel est la bataille des XXX », tapisserie de haute lisse citée, sans nom d'auteur, dans une mention de 1396 que rapporte M. Guiffrey. Au sujet de Jacquet Dourdin, autre marchand cité souvent dans les comptes, M. Guiffrey n'a pas reproduit la mention suivante : A Jacquet Dourdin, demeurant à Paris, pour « draps de haute liche faits de file d'Arras et ouvrés à or de Chippre, desquels l'un est de l'histoire de Guy de Bourgoingne :

[1] Un passage du Registre des *choses communes* de Valenciennes, où l'on voit un ouvrier hautelisseur reçu bourgeois, en 1368, prouve dans le même sens.

comme il fu esleu roy de France en absence du roi Charlemaine et depuis s'en ala conquestant ou pais de Sarrazins jusques en Espaigne lui rendre la couronne, tenant ycellui VIIIxx et X aunes quarrées à l'aune d'Arras du prix de mille frans » ; et pour un autre drap de « l'istoire d'un roy qui s'en ala chacer à grand compaignie et perdi en un bois ses gens et ses chevaux, et y trouva une merveilleuse aventure de fées qui le jugèrent devenir cerf, comme il est contenu en la Bible, contient IIIIxx aulnes quarrées à l'aulne d'Arras, du prix de IIII^c frans, lesquels draps ledit Monseigneur a fait prenre et achater dudit Jacques, et donner au comte de Vertuz, par quittance donnée le Ve jour d'aoust IIIIxx et VI... XIIII^c frans ». Nous avons de même trouvé, au sujet des tapissiers d'Arras, dont a parlé M. Pinchart, plusieurs mentions qui n'auraient pas dû être passées sous silence : en 1384-1385, des tapis de hautelisse « semés de nues aux III vens » fournis par Jacquemart Davion et Jean Cosset; en 1385-1386, plusieurs tapis fournis par la veuve « de feu Jehan Boursette » ; en 1389-1390 et en 1390-1391, des tapis de haute lisse semés de marguerites, et huit autres tapis de haute lisse, livrés par Huart Walois; le 14 janvier 1391, Jean Chaffot, peintre d'Arras, recevait deux cent quatre-vingts francs « pour un drap de haute liche de l'istoire de Thobie ».

Il est aussi à regretter que M. Pinchart, en publiant les passages relatifs aux tapisseries des curieux inventaires de tous les biens meubles laissés par Philippe le Hardi et son épouse Marguerite de Flandre, ait omis de citer un certain nombre de mentions qui semblent devoir trouver place dans son ouvrage. Par exemple, les indications suivantes, que nous avons trouvées dans l'inventaire du duc Philippe :

« 1 tapiz en III pièces du Miroer de Romme.

« 1 tapiz en III pièces des Dix Souhaix.

« 1 tapiz de Thamaris la Preue [1].

« Deux autres tappis, l'un des Douze mois, l'autre de Volement de Dames.

« Les trois tappis de *Fama* ouvrez à or, et coustèrent III^m esterlins.

[1] La mention de ces trois premiers tapis est d'une main différente de celle qui a dérigé l'inventaire; mais M. Pinchart aurait pu les reproduire comme il l'a fait pour d'autres mentions qui sont de la même main.

« Item le beau tappis du Couronnement Nostre-Dame ouvré à or.

« Item le bon tappis de Sainte Anne ouvré à or [1].

« Le tappis du Trespassement Nostre-Dame ouvré à or et de soie et cousta VI esterlins.

« Ung tapis de la Resurrection Nostre-Seigneur ouvré à or.

« Une chambre de haulte liche à ouvraiges de soie et d'or à ymaiges, garnie de ciel, dossier et courte-pointes et les courtines de cendal tiercelin en graine, et deux tappis de haute liche de l'ouvraige de la dicte chambre.

« Une chambre de haulte liche vert à pos de margolaine, c'est assavoir ciel, dossier et courte-pointe, les trois coustures vers de soie d'Arras, et six pièces de tappis de haulte liche d'icelle devise.

« Une petite chambre de haulte liche à branches de rosiers et trois courtines de camelot de Rayns.

« Sept tables d'autel de haulte liche, ouvrée d'or de Chippre, et de soie et d'or les aucunes, c'est assavoir deux. »

Au nombre des mentions de l'inventaire de Marguerite de Flandre, qui auraient pu aussi être reproduites, nous citerons les suivantes :

« 1 pavillon de haulte liche de soie à champ vermeil ouvré et semé de petits enfants faisant esbatement.

« II grans tappis de haulte liche de camp vert et 1 grant arbre d'or et 1 troppau de brebis dessoubx, et un bergier et une bergiere, VIxx IIII lb. VIII s.

« Une chambre de haulte liche verde semée de P et M blans, à chiel et dossier ouvrés à or, la couverture de lit et VII tapis de laine et le banquier de mesmes ; VII tapis de coussins de mêmes ; LXV lb. IIII s.

« Un grant tapis de sale vert de haulte liche ouvré à or à 1 bergier et 1 bergière qui font chapiaux d'estrain et y a brebis et petit pars de brebis, aux armes de Monseigneur et de Madame, LII lb.

« Item 1 autre grant tapis de sale de haulte liche vert, de semblable devise, excepté que en lieux des pars il y a grands arbres d'or, LII lb.

« Item une chambre de haulte liche à ciel et dossier et une cou-

[1] On lit en marge : « A Jehan Cosset d'Arras », et en dessous : « Et aussi doit avoir ledit Cosset le bon tapiz des VII Anges, lequel est en Bourgongne. »

verture où il a II personnaiges, d'un chevalier et une dame en 1 parc de rosiers, où le chevalier présente à ladite dame une rose, laquelle chambre a esté bailléé à la mairesse d'Arras par feue ma dite Dame pour y amender, et n'y a été fait rien de nouvel, XXXI lb. X s.

« Une chambre de haulte liche verde garnie de dossier, de ciel et de couverture de lit à devise d'un chevalier et une dame séant en 1 vergier delez une fontaine, et semée de plusieurs branchettes et de papegaies et les courtines de mesmes, tenant roliaux escripts. XXVI lb. XVI s.

« Item 1 tapis de haulte liche a plusieurs grans personnaiges jouans à l'erbette et aux ademinaux et aultres petits personnaiges d'esbatemens d'enfans, et contient XI aunes d'Arras de long, XXIIII lb. »

M. Guiffrey et M. Pinchart ont rendu justice à l'importance des ateliers d'Arras au point de vue de la fabrication des tapisseries de haute lisse. Ainsi qu'ils le disent très-bien, la vogue dont jouissaient les produits de cette ville était due à l'excellence du tissu et à la supériorité de la teinture; les mots *oevre d'Arras et fin fille d'Arras* désignaient les tapisseries les plus délicates et les plus somptueuses; la fabrication la plus parfaite, dont la dénomination indique suffisamment l'origine, a reçu le nom de *tapisserie d'Arras* ou *d'ouvrage de la façon d'Arras* [1]. M. Guiffrey ajoute même, en parlant de nombreuses et magnifiques tapisseries fournies au duc de Bourgogne par Pierre de Beaumetz, tapissier et marchand de Paris, que toutes ou presque toutes semblent provenir des ateliers d'Arras, qui atteignirent sous la domination de Philippe le Hardi leur plus haut degré de prospérité [2].

Il nous a semblé, en étudiant en détail les documents que M. Guiffrey et M. Pinchart ont eus, comme nous, sous les yeux, qu'il n'est pas impossible d'établir qu'un certain nombre des tapisseries vendues par des marchands de Paris sont de provenance artésienne.

Les marchands de Paris, souvent désignés sous le nom de tapissiers, qui ont surtout vendu des tapis de haute lisse aux ducs de

[1] Ouvrages cités, Pinchart, p. 14; Guiffrey, p. 20 et 29.
[2] Idem, p. 20.

Bourgogne, sont Nicolas Bataille, Jacques Dourdin et Pierre de Beaumetz. Ce dernier semble être originaire du nord de la France; son nom est celui d'une localité située en Artois; il y avait à Paris vers 1375, trois marchands ou artistes de ce nom : Pierre, dont nous venons de parler; Guillaume, drapier des ducs de Bourgogne, et Jean, peintre des mêmes ducs, qui avait été reçu bourgeois de Valenciennes en 1361; de 1342 à 1345, on cite à Arras plusieurs mentions d'un Jean de Beaumetz, « armoieu », qui vend des armures au comte d'Artois. Les marchands tapissiers de Paris vendaient des tapis fabriqués à Arras; Nicolas Bataille en fournit en 1373 au duc de Bourgogne, et Jacques Dourdin, ainsi que Jean Beaumetz, en 1387-1388.

Les comptes des ducs de Bourgogne, en mentionnant les achats de tapisseries, indiquent souvent si elles ont été vendues à l'aune de Paris ou à l'aune d'Arras. On sait que la longueur de l'aune, au moyen âge, n'était pas la même dans toutes les villes; que les fabricants de draps et de tapis devaient faire mesurer leurs produits à la halle de leur cité, et que les courtiers, qui les vendaient dans les villes étrangères, recevaient leur bénéfice conformément à cet aunage. Les tapis de haute lisse vendus aux ducs de Bourgogne par Nicolas Bataille et les autres marchands parisiens sont, ainsi que nous venons de le dire, parfois mesurés à l'aune de Paris et parfois à l'aune d'Arras. Au sujet de ceux qui sont vendus à l'aune d'Arras, ne peut-on pas conclure de ce fait qu'ils ont été fabriqués à Arras? Des marchands de Paris, que nous trouvons parfois vendant des tapis à l'aune de Paris et très-probablement fabriquant des tapis en cette ville, n'auraient pas, selon nous, vendu d'autres tapis à l'aune d'Arras, si ces autres tapis n'avaient pas été fabriqués à Arras. Cela est d'autant plus probable que ces marchands de Paris, en plusieurs autres circonstances, ont vendu des tapis provenant des ateliers de cette même ville d'Arras.

Si l'on adopte cette conclusion, qui nous paraît légitime, on devra, jusqu'à preuve évidente du contraire, ranger au nombre des produits de l'industrie artésienne un certain nombre d'œuvres indiquées par M. Guiffrey dans son *Histoire des tapisseries françaises*. Voici la nomenclature des tapisseries vendues à l'aune d'Arras par des marchands de Paris, que nous avons trouvées dans les comptes des ducs de Bourgogne.

Le 23 septembre 1373, « six tapis d'œuvre d'Arras, armoiés des armes de Monseigneur », vendus XX francs par Nicolas Bataille; en 1386-1387, Jacques Dourdin fournit un tapis de haute lisse de l'œuvre d'Arras, de l'istoire de Maumet, qui coûte douze cents francs; par quittance du 5 août 1386, le même Jacques Dourdin reçoit quatorze cents francs pour deux draps de haute lisse vendus à l'aune d'Arras, l'un « de l'istoire de Guy de Bourgogne comme il fu esleu roy de France en absence du roy Charlemaine... », et l'autre de « l'istoire d'un roy qui s'en ala chacier et perdi en un bois ses gens et ses chevaux et y trouva une merveilleuse aventure de fées qui le jugèrent devenir cerf ». En 1388, le duc achète de Pierre de Beaumetz, pour la somme de mille francs, un tapis de l'œuvre d'Arras, « ouvré d'or à l'istoire du Roman de la Rose », qui est donné au duc de Berry pour ses étrennes; et la même année, encore pour mille francs, un tapis, « ouvré à or de Chippre à l'istoire de Lyon de Bourges », et pour cent quarante francs un tapis « à l'istoire du Roy de Grèce », qui sont vendus l'un et l'autre à l'aune d'Arras par Pierre de Beaumetz. Par mandement du 19 janvier 1388, le duc de Bourgogne achète à l'aune d'Arras de Jacquet Dourdin, pour une somme de douze cents francs, cinq tapis mentionnés sous les titres suivants : « Comment Aubry le Bourguignon conquesta le roy Frison » ; « de Gerart, le fils au roy de Frise, comment il prist congié a sa mere et a sa suer... » ; « de l'empereur de Grèce et du roy de Frise qui orent bataille ensamble » ; « un drap de dames qui vont vouler et engibier » ; un autre « de bergères ». Le 14 juin de la même année 1388, le duc de Berry reçut du duc de Bourgogne un tapis de haute lisse « de la passion Nostre Seigneur » que celui-ci avait acheté à l'aune d'Arras, pour la somme de quatre cent cinquante francs, de Jean Lubin, marchand de Paris. Le duc Philippe le Hardi, par mandement du 22 janvier 1393, achète de Jacquet Dourdin, pour deux cents francs, un tapis d'Arras « a ymaiges et à une chasse, ouvré d'or et d'argent de Chypre », et pour quatre cents francs, à l'aune d'Arras, « un autre tapis ouvré d'or et d'argent de Chypre : Des souhais d'Amours ». En 1393-1394, nous trouvons mention d'un don de dix francs fait par le duc aux ouvriers qui font le tapis des « XI Pers » à Hesdin, en Artois, et l'achat fait par le duc, à l'aune d'Arras, chez Jacquet Dourdin, de tapisseries données à la comtesse de Nevers, payées trois cent vingt-quatre francs, de trois tapis de haute

lisse « d'œuvres a or de Chypre du Crucifiement », de un Mont du Calvaire et du Trespassement de Notre Dame payées neuf cents francs, et un tapis des « Neuf Preuwes » payé deux mille francs. Voilà autant de tapis qui, selon nous, ont été fabriqués à Arras et auraient dû être mentionnés dans le travail de M. Pinchart.

Des observations qui précèdent nous croyons pouvoir conclure : 1° que la mention la plus ancienne où il est expressément parlé d'une tapisserie de haute lisse fabriquée à Arras est de 1313, et non de 1367, comme l'ont dit M. Guiffrey et M. Pinchart; 2° qu'aux 7 mentions antérieures à 1450, publiées par M. Guiffrey, touchant des tapis pouvant être des tapisseries de haute lisse, sans que toutefois cette dernière dénomination soit explicitement employée, on peut en ajouter 21; 3° qu'il n'est pas exact de dire, comme l'a fait M. Pinchart, que la comtesse d'Artois et le comte de Hainaut n'auraient pas fait, en 1309 et en 1323, des acquisitions de tapis à Paris si la fabrication de la haute lisse avait été en grande faveur à Arras; 4° que le même auteur a exagéré l'importance de la mention de 1367 en en tirant cette conclusion qu'un drap de haute lisse de l'œuvre d'Arras était, à cette date, une nouveauté; 5° qu'un certain nombre de mentions intéressantes de la fin du XIVe siècle n'ont pas été publiées par M. Guiffrey et M. Pinchart; 6° qu'il est peut-être possible d'établir l'origine artésienne d'un certain nombre de tapis que M. Guiffrey mentionne au nombre de ceux qui ont été vendus par des tapissiers de Paris.

En mettant fin à notre travail, nous tenons à déclarer que si nous avons signalé les inexactitudes et les lacunes qui se trouvent dans les ouvrages de M. Guiffrey et de M. Pinchart, c'est à cause de l'importance capitale de ces ouvrages, et du crédit dont ils jouissent auprès de tous les érudits. C'est avec la sincérité la plus complète que nous rendons justice aux recherches et aux connaissances spéciales des auteurs de l'*Histoire des tapisseries françaises et des tapisseries flamandes*, et qu'à la suite de nos observations nous disons avec le poëte latin :

. . . . . *Ubi plura nitent, non*
Paucis offendar maculis. . . . . . .

Le chanoine Dehaisnes,

Archiviste du département du Nord, président
de la Commission historique du même département.

XIII

LES TAPISSERIES DE CAMBRAI.

On connaissait partout, de réputation du moins, les tapisseries flamandes, avant que ce genre de monument « fît prime » dans le domaine de la curiosité. Aujourd'hui que la passion est devenue en ce genre, comme en tout autre, trop souvent une aberration, qui n'a vu quelques-uns de ces tissus dont les expositions d'art rétrospectif amènent à l'envi l'exhibition de toutes parts? C'est aussi que les ateliers où se fabriquaient ces tentures ont été partout répandus dans les Flandres et dans la région du Nord. Si un nombre relativement restreint de ceux-là ont obtenu le renom que leur méritaient d'ailleurs de remarquables produits, combien de ces ateliers, qui ne furent en somme que des sortes d'épaves d'un grand tout, sont restés pour ainsi dire inconnus!

De ces derniers est l'atelier des « verdures de hautelice » de Cambrai.

On trouve en 1682 [1], dans les comptes de la commune, cette mention : « Pour les frais avancez par le sieur Desmaret, receveur « du domaine, en vertu de diverses ordonnances, pour le payement « et entretien des ouvriers tapissiers ayant fait un essai pour leur « établissement en cette ville, suivant l'ordonnance du 8 juin 1682, « payé la somme de i l. 2 d. xij fl. xj p. ij^c. [2] » Mais ce n'est là qu'une sorte de premier cri resté sans écho, puisque cette mention est unique.

[1] Dans le compte de la ville de 1469 à 1470, au folio 151, on lit : « A Noël de Bery « pour avoir relevé les draps de tapisseries de le Cambre, de paix, les resarty et rebordé « pour estoffe et œuvre xl. st. » Si cette mention montre que « le Cambre » était tapissée de « draps », sans indiquer que ces draps étaient des tapisseries tissées, elle ne prouve pas davantage que Noël de Bery — le messager de la ville, comme on le voit par le même compte, et un peu homme à tout faire — aurait été aussi tapissier de son style : c'est dans l'espèce pure besogne de valet qu'il accomplissait.

M. de Sainte-Suzanne, dans ses *Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute ou de basse-lisse,* publiées en 1879 (3e partie, page 93), cite un Blanchard (Philippe), haut-licier, émigré de Cambrai à Valenciennes en 1559. Il n'est dit rien de plus, et les comptes n'en parlent pas.

[2] Comptes de 1682-1683, folio 60. — Archives communales.

Quarante-deux ans plus tard, le 8 janvier 1724, l'intendant Meliand [1] écrivait au magistrat :

« Les sieurs Jean Bart (lisez Baërt) [2] père et fils ayant proposé au « Conseil de sa Majesté, d'établir à Cambray une manufacture de « tapisserie, dans le même goust que celle qui est établie à Valen- « ciennes, j'ai crû que cet établissement étoit trop avantageux à « notre ville pour en négliger la proposition; d'autant plus que « j'ay seu par M. Grenet que vous pensiez de même. Vous leurs « accorderez donc une pension de trois cent livres par an et vous « leur ferez fournir des lits pour les ouvriers qu'ils employeront à « leurs manufactures. Ils feront monter d'abord quatre métiers qui « occuperont huit ouvriers dont ils sont actuellement assurez et ils « s'engageront à ouvrir dans le cours de cette année huit métiers « travaillants; et sy son travail (sic) augmente davantage, ils s'obli- « gent d'en monter à proportion. Mais quelque quantité qu'ils « ayent d'ouvriers, ils se contentent que vous leur fournissiez « quinze lits de même que la ville de Valenciennes les fournys à « celuy qui y a estably la manufacture de tapisserie. Je vous prie « de suivre cet arrangement et de le finir incessamment, comme rien « n'étant plus avantageux à votre ville que d'y attirer un commerce « et par conséquent des manufactures [3]. »

Le 12, le magistrat qui avait reçu cette lettre par l'intermédiaire du subdélégué de l'intendant, M. Grenet, répondait à M. Méliand : « Nous sommes charmés qu'une occasion aussy favorable se pré-

[1] Meliand (Antoine-François), né le 10 mai 1670, conseiller au Parlement en 1692, maître des requêtes en 1698, conseiller d'État en 1721, mort le 1er mai 1747. Nommé à Pau le 6 avril 1704, il y est jusqu'au 15 mars 1710, où il est envoyé à Lyon. Il passe à l'intendance de Lille en 1718, et la même année à celle de Valenciennes; il y reste jusqu'à sa mort. — *Notes d'un curieux : Les administrateurs sous l'ancien régime,* par de Boyer de Sainte-Suzanne, 1878.

[2] « Sans doute un descendant de J. Baërt, porté en 1669 sur la nomenclature des « tapissiers d'Audenarde. » (*Notes d'un curieux sur les tapisseries, etc.,* 3e partie, page 93.)

Il ne semble pas impossible que ce J. Baërt d'Audenarde eût été le même que celui dont parle l'intendant; il aurait été âgé alors de soixante-dix à soixante-quinze ans, et aurait dépassé quatre-vingt-dix années lors de sa disparition (en 1742). Ce grand âge paraît admissible, si l'on veut bien considérer que les membres de cette famille (on en fait la remarque plus loin) étaient favorisés d'une longévité peu commune.

[3] Lettre signée. Archives communales. — Cette lettre, et la plupart des documents consultés pour la rédaction de cette notice, sont à la série HH. Industrie, article *Haute-Lice.*

« sente ; nous ne manquerons pas de faire là-dessus tout ce qui « pourra contribuer à un bon établissement. » La pension était accordée par ordonnance du 20 du même mois de janvier [1].

Le 10 juillet de l'année suivante, « messieurs de la Chambre », considérant « que l'on ne sauroit trop faire pour attirer des manu- « facturiers dans une ville aussy dénuée de commerce que Cam- « bray [2] », prenaient la résolution de faire acheter au nom du domaine [3] une maison que réclamait Baërt pour y installer son industrie. On lui accordait en même temps une exemption d'impôt spécial et cent florins pour indemnité de logement pour cette fois seulement [4]. Lorsque deux mois plus tard le haute-licier [5] réclamait la continuation de cette faveur, le magistrat arguait, le 2 octobre, qu'il n'avait voulu, par cette libéralité, que parer pour son nouveau pensionnaire à la cherté des loyers pendant ce fameux et inutile con-

[1] « A Jean Baërt, manufacturier de tapisserie de hautte-lice, payé la somme de deux « cens quarante florins pour une année de pension à lui accordée du consentement de « Monseigneur l'intendant, pour le retenir en cette ville, pour une année eschue le vingt « de janvier mil sept cens vingt-cinq. » (Comptes de 1724-1725, folio 40 verso.)

Le magistrat était, à cette date, ainsi composé depuis le 22 septembre de l'année précédente qu'avait eu lieu le renouvellement de « la loi : Jacques de Hennin, licentié « es-loix; Jean-Hiérosme Grenet, licentié es-loix (il était en même temps subdélégué de « l'intendant); André-Joseph Lecocq, licentié es-loix; Pierre-François Driancourt, « licentié es-loix; Jean-Philippe Desvignes, licentié es-loix; Géry-Frémin; Martin Bou- « lenger, licentié es-loix; Jacques Canonne; Jean Doblet, escuier; Jean-François Dema- « rets de Sancourt; Pierre-François-Joseph Tordreau, escuier; Sr d'Aupret, licentié « es-loix; Nicolas Robert de Baralles, escuier, licentié es-loix; Martin-François Brousse, « sieur de Blécourt, licentié es-loix; Gilbert Lieura, licentié es-loix. » *Livre au renouvellement de la loy* de 1595 à 1788. (Archives communales, série BB.)

[2] Depuis que la révocation de l'édit de Nantes avait exilé un grand nombre d'ouvriers tisseurs de batiste, cette fabrication, qui était la principale source de richesse et de commerce du Cambresis, allait sans cesse décroissant.

[3] « Il faut observer que la ville ne peut point acquérir pour revendre quelques années « après, à cause qu'il n'y auroit jamais de seureté pour l'acquéreur sans un octroy qui « est difficile à avoir; mais un particulier peut l'acheter au nom dudit domaine, pour « la rendre au bout d'un terme au demandeur, pourveu cependant par luy, donner « bonne et suffisante caution pour le tiers du prix de laditte maison et ce pour subvenir « aux dommages et intérêts qui pourroient s'en suivre, si la manufacture ne réussissoit « pas... » (Délibération du 10 juillet 1725, article cité.)

[4] « A Jean Baërt, manufacturier de hautte-lisse, par deux ordonnances et quittances, « payé cent florins pour une année de logement eschue le dix-neuf may mil sept cent « vingt-cinq, à luy accordé pendant le congrés seulement, par act du 19 may 1724, « approuvé par Monseigneur l'intendant. » (Comptes de 1724-1725, fol. 65 verso.)

[5] Ou hautelissier. L'orthographe du premier semble plus en rapport avec l'étymologie du mot.

grès dit « des Plaisirs » qui venait de prendre fin. La délibération sortie à cet égard disait en outre que l'artiste n'avait point encore fait dans la ville du travail pour les sommes qu'il avait tirées du domaine [1]; l'indemnité locative ne fut point renouvelée.

Baërt s'en plaint à l'intendant, qui renvoie la requête au magistrat. L'enthousiasme — un peu de commande — de ce dernier s'était refroidi; il répond, le 16 novembre, que le requérant doit s'estimer trop heureux d'avoir trois cents florins de pension, avec l'exemption de vingt rasières de grain [2]. Messieurs poursuivent en rappelant qu'ils se sont plaints déjà « de la surcharge qu'un homme aussi « inutile causoit à la ville [3] ».

Bref, l'on finit pourtant par s'entendre, et le père « Joannes Baërt », comme il signe, touche régulièrement et par annuité ses trois cents florins jusqu'au 20 janvier 1741, année de sa mort sans doute [4].

Entre temps, il s'était efforcé de faire des élèves. L'apprentissage était long, paraît-il, car dans un acte d'engagement réciproque passé entre le vieux maître et un apprenti, le 3 février 1736, on lit que cet apprentissage « du mestier de tapisserie » doit être de six années pour rendre l'ouvrier « capable de gagner sa vie « et luy donner la cognoissance dans toute sorte d'ouvrage [5] ». Le travail d'ailleurs est peu abondant : à peine si l'artiste peut vivre.

En 1742, le fils du défunt, Jean-Jacques, âgé lui-même de soixante et un ans, devient le maître de la manufacture. Mais à cause de l'altération des finances communales causée par les dépenses de

[1] Délibération, etc., article cité.

[2] « A Jean Baërt, manufacturier de tapisserie de haute lisse, par ordonnance du six « juin mil sept cent vingt-cinq, payé trente florins pour luy tenir lieu de l'exemption « de vingt rasières de grain pour brasser, pour une année échue au premier juillet mil « sept cent vingt-cinq, suivant l'agréation de Monseigneur l'intendant. » En marge on lit : « Vu l'ordonnance du magistrat du 10 mai 1724, de nous vissée ; autre ordonnance « du magistrat du 6 juin dernier (1723), etc. » Visa de l'intendant.

— La rasière de Cambrai valait 84 litres 45 c., *alias* 86 litres 13,3929.

[3] Lettre du magistrat à l'intendant, etc. Article cité.

[4] Son acte de décès n'existe pas dans les registres des paroisses qui ont été conservés ; peut-être Baërt est-il allé mourir dans son pays natal.

[5] La première année l'apprenti devait recevoir 8 florins; la seconde, 16; la troisième, 24; la quatrième, 32; la cinquième, 40; et la sixième, 48. (Acte d'engagement, etc. Article cité.)

la guerre[1], et profitant de la mort du titulaire, on n'avait pas tardé à supprimer la pension, le 20 janvier 1743[2]. Dans les comptes, à la colonne des chiffres, en regard du nom du haute-licier, la somme à payer est alors remplacée par ce mot trop significatif « mémoire ». Jean-Jacques en réfère au comte Louis de la Marck, gouverneur de Cambrai[3]. Le comte s'entremet en sa faveur, le 19 mai 1749, auprès du magistrat, lui faisant remarquer qu'il y a « un avantage « considérable » à conserver un homme utile à la province et même à l'Etat, « par la beauté de ses ouvrages », et lui demandant « si « cette épargne peut entrer en parallèle avec la perte » que ferait la ville, « si cet homme se trouvait contraint de former un établisse- « ment ailleurs ». Le successeur de l'intendant Meliand, Moreau de Séchelles, apostille en vain, de son côté, la demande de Baërt[4].

En 1751, le tapissier avait, pour douze florins, « raccommodé et « mis en estat la tapisserie de la chambre verde[5] », due aux ouvriers de 1682, et qui à cause des « verdures » qu'elle représentait avait servi depuis à désigner la salle où elle se trouvait.

En 1752, les échevins venaient de faire approprier dans l'Hôtel de ville, pour 3,300 livres[6], une salle de concert. M. de Séchelles, obéissant aux ordres de la cour pour le développement de l'industrie et du commerce, propose de faire décorer cette salle de tapisseries que Baërt eût naturellement tissées. La dépense « monteroit « au moins à 4,000 livres et surpasseroit dans l'état des choses, « réplique le magistrat, les forces de notre administration épuisée « par les dépenses extraordinaires depuis deux ans; l'on pourroit

[1] Guerre de la succession d'Autriche. — Lettre du comte de La Marck au magistrat. Idem.

[2] « A Jean Baërt, manufacturier de tapisserie d'hautte-lisse, payé trois cent soixante « florins, pour une année et demie d'une pension de deux cent quarante florins par an, « à luy accordée du consentement de M. Meliand, escheue le vingt de janvier mil sept « cent quarante trois, auquel jour elle fut supprimée et esteinte. » (Comptes de 1742-1743, fol. 24 verso.)

[3] Depuis 1741.

[4] Jean Moreau, chevalier seigneur de Séchelles, maître des requêtes en 1719, conseiller d'État en 1742, contrôleur général des finances en 1754, mort à Paris le 31 décembre 1760, âgé de soixante et onze ans. Il avait été fait intendant du Hainaut en 1727 et était passé à Lille en 1743. (*L'Administration*, etc.)

[5] Compte de 1750-1751, fol. 36, verso.

[6] Lettre du magistrat à l'intendant. Article cité. — Comptes de 1752-1753, fol. 49 verso.

« d'ailleurs trouver une verdure ou une autre tapisserie encore « propre pour moins d'un quart de cette somme, ou y faire à « l'avenir des panneaux de boiserie qui coûteroient beaucoup — « moins et seroient plus favorables pour les voix et l'harmonie dans « un concert, que des tapisseries [1]. » — Messieurs avaient réponse à tout. L'intendant tint bon toutefois, et la tapisserie fut commandée aux frais de la ville, pour « la grande salle », avec promesse au tapissier de rétablir la pension précédemment servie à son père, s'il terminait à la satisfaction générale [2] son œuvre, capitale cette fois. Il s'agissait en effet de six pièces contenant ensemble 336 aunes carrées à 24 florins l'aune [5].

Ces tentures étaient terminées en 1754, où, le 1er mai, sur le rappel poli, mais ferme en sa forme, de M. de Séchelles [4], le haute-licier retrouvait la moitié de ce que l'on comptait au début au fondateur de la manufacture : 120 florins ou 150 livres au lieu de 300 [6].

A M. de Séchelles succède dans l'intendance du Hainaut et du Cambrésis M. de Blair de Boisemont[6]; Baërt cherche à l'intéresser aussitôt en sa faveur, à cause du manque de travail encore, et afin d'obtenir la commande des fauteuils destinés à meubler cette même grande salle. Dans l'état présent des finances, à cause des dépenses qu'il a fallu faire [7], « seroit-il de la justice de penser à des ouvrages

[1] Lettre, id.

[2] Requête de Baërt au magistrat, mai 1754. Article cité.

[3] « Aux nommés Baërt et Guérard tapissiers, payé trois mille quatre cent trente-huit « florins six deniers, sçavoir : au premier 3,264 florins pour avoir fourni six pièces de « tapisserie de haute lisse, contenantes 136 aulnes en quarré, à raison de 30 livres, « et au second 174 florins 6 deniers pour livrance et façon de six rideaux de serge bleuse, « le tout pour garnir la grande salle de l'Hôtel de ville, en conséquence des ordres de « M. l'intendant. « En marge : « Vu le marché, etc. » (Comptes de 1753-1754, fol. 48, verso.)

L'aune de Cambrai équivalait à 729 millimètres.

[4] Lettre de M. de Séchelles au magistrat, 9 mai 1754. — Article cité.

[5] « A Jean Baërt, manufacturier d'haute-lisse, payé cent vingt florins pour une année « de pension à luy accordée par M. de Séchelles, écheue le 1er de may 1755. » (Compte de 1754-1755, fol. 33, verso.)

[6] Blair (Louis-Guillaume) chevalier seigneur de Boisemont et de Courdimanche, était à la Rochelle en 1749, d'où il passa a Valenciennes en 1754, et dix ans plus tard, en 1764, en Alsace. (*L'administration*, etc.)

[7] « ... Vous connaissez, Monseigneur, la situation de nos finances, les pertes que nous « avons faites sur la ferme à l'eau-de-vie (octroi), les dépenses extraordinaires que nous

« de pure décoration? Aussi bien, Messieurs de la ville font-ils « observer que l'acquisition de quatre douzaines de fauteuils envi- « ron... [1] n'est de convenance qu'à cause de la tenue de l'assem- « blée générale des Estats dans la grande salle de l'Hôtel de « ville, il parroit juste que les trois ordres contribuent à cette « dépense [2] ».

La ténacité faisant, paraît-il, partie intégrante des qualités administratives, cette fois encore l'intendant l'emporte, et les comptes de 1763 à 1768 montrent qu'il a été payé en trois termes à Baërt, le dernier à la date du 11 mai, la somme de 1,152 florins, pour deux fauteuils à 57 fl. 12 pat. pièce, et 27 chaises à 32 fl. 8 pat. chaque [3], le tout formant un total de 1,440 florins. La différence entre les deux sommes fut soldée par les États selon la demande

« avons été obligés de faire cette année, tant à cause de la publication de la paix qu'à « cause de diverses dépenses et réparations essentielles qui ne pouvoient se différer, « telle que le toit des Chartriers (hospice), le logement de Monseigneur le marquis de « Sennelay (gouverneur de Cambrai), l'habillement de nos sergeants; cela, joint aux « arrérages de nos routes, seroit-il, etc. « *Observations à Monseigneur de Blair, etc., intendant de Hainault et du Cambrésis, etc., au sujet des sollicitations du sieur Baërt*, 1762. — Article cité.

Le compte de 1761-1762 contient nombre d'articles relatifs aux dépenses de la guerre.

« ... Payé la somme de deux mille sept florins, pour la dépanse faite à l'occasion de « la paix entre les roys de France, d'Angleterre et autres puissances, publiée en cette « ville le 25 juin 1763, et des réjouissances faites en conséquence le 26 du même mois. » (Comptes de 1762-1763, fol. 22.)

[1] *Observations à Monseigneur de Blair*, etc.

[2] « A Jean Baërt, etc., a été payé cent quatre-vingt-douze florins à compte des chaises « et fauteuils qu'il a été chargé de faire pareils à la tapisserie de la grande salle de « l'Hôtel de ville, suivant l'ordonnance de M. l'intendant, du 17 juillet 1763, portant « d'ordonner cy après à quelle proportion Messieurs des Estats devront entrer dans cette « dépense. » (Comptes de 1765-1766, fol. 20.)

[3] « Compte de M. Baërt, tapissier d'haute-lisse, pour les chaises et fauteuils qu'il a livré « pour l'Hôtel de ville. » Arrêté du 11 may 1768.

« Il a fourni jusqu'à ce jour vingt-sept chaises, deux fauteuils, qui, à raison de trente- « huit florins et huit patars pour chaque chaise et de cinquante-sept florins et douze « patars pour chaque fauteuil, porte la somme à onze cent cinquante-deux florins; « sur quoi il a reçû, comme il se voit par les comptes de 1763 à 1764 inclus, 1767 « à 1768, la somme de neuf cent quarante-sept florins; quatre patars. Partant, il luy « est redû deux cent quatre florins et seize patars; dont on luy expédîra une ordon- « nance.

« Cette ordonnance a été expédiée le 13 may 1768, portant quitte avec luy jusqu'au « dit jour. » — Article cité.

du domaine [1]. En 1764, l'artiste avait de plus reçu 94 florins pour réparation à la tapisserie de la grande salle [2].

La funèbre faucheuse n'avait point laissé à Jacques Baërt le temps de terminer ses travaux; le 1er décembre 1764, il était mort âgé de quatre-vingt-cinq ans [3].

Son fils Jean-Baptiste, né en 1726 et marié depuis le 22 février 1762 [4], après avoir aidé son père, continuait à tisser seul. Il réclamait en 1769, « pour trois chaises pareilles à la tapisserie « de la grande salle... qu'il avoit faites sans ordre au delà du « nombre de vingt-sept », 115 fl. 4 pat. Cette somme lui fut « payée par commisération », contre l'engagement qu'il prit, par sa signature, de ne plus travailler pour la ville sans un ordre écrit [5].

La pension avait été de nouveau supprimée à la mort de Jacques. Six mois après, le magistrat, faisant droit, « avec l'agrément de « M. l'intendant [6] », à la réclamation que lui avait présentée le 7 février 1775 le fils et petit-fils de ses anciens pensionnaires, lui accordait, le 15 du même mois, à charge de former au moins un élève, une gratification annuelle de 20 florins, qui prenait l'année suivante, après nouvelle demande, le nom de pension; « ce consi- « dérant, disait la délibération, que la manufacture dudit Baërt est « avantageuse à la ville, étant la seule de ce genre, et qu'elle mérite « d'être protégée comme étant dans la classe des établissements

[1] Compte de 1765-1766, fol. 20.

[2] Compte de 1763-1764, fol. 27.

[3] « L'an mil sept cent soixante-six, le 1er décembre, est décédé Jean-Jacques Baërt, « âgé de quatre-vingt-cinq ans, époux de feu Michelle Tourtois, etc. » — Registre mortuaire de la paroisse Saint-Georges, n° 35, fol. 199. — Archives communales.

[4] Registre baptistère de la paroisse Saint-Georges, n° 34, fol. 240. Id.

[5] « A Jean-Baptiste Baërt, etc., a été payé... la somme de cent quinze florins, quattre « patars, pour trois chaises pareilles à la tapisserie de la grande salle de l'Hôtel de « ville qu'il avoit fait sans ordre au delà du nombre de vingt-sept qu'il avoit complété « avec ordre l'année passée, suivant le compte précédent; lesquelles trois chaises lui ont « été payées par commisération, moiennant sa reconnaissance au bas de l'ordonnance cy- « dessus, pour laquelle il s'est soumis de ne faire aucun ouvrage pour la ville, sans « ordre, par écrit de la chambre ou supérieur. » (Compte de 1768-1769, fol. 19.)

[6] C'était alors Gabriel Sénac de Meilhan, né à Paris en 1736, mort à Vienne en 1803. De la Rochelle, où il avait été nommé en 1766, il allait à Aix en 1773, puis à Valenciennes en 1775; il y restait jusqu'à la suppression de l'intendance en 1789. — (*Sénac de Meilhan et l'intendance du Hainaut et du Cambrésis sous Louis XVI*, par L. Legrand.)

« utiles [1] ». Ce qui prouve que si les délibérations, comme les jours, « se suivent », heureusement elles ne se ressemblent pas toujours.

En 1781, Jean-Baptiste répare à son tour la tapisserie de la chambre verte, qui se trouvait de nouveau « dans le plus mauvais état », et reçoit pour cette besogne 120 florins [2]. Puis, le 25 octobre 1784, une résolution des États, prise en assemblée générale, accordait au tapissier « le même traitement en argent que celui « dont il avait joui jusqu'alors de la part de Messieurs et du magis- « trat [3] ».

Ces mêmes États et l'administration communale avaient de concert jugé urgente la reconstruction de la façade de l'Hôtel de ville, dont certaine partie remontait au XIIIe siècle [4]. Cette reconstruction entraînait nécessairement à des modifications intérieures. Les travaux commencèrent en 1786. L'année suivante, Baërt, « étant les « mains vides d'ouvrages pressés », demandait par prévision, le 25 juin, d'être chargé de la fourniture du mobilier et tentures en tapisserie soit en neuf, soit comme restauration, et pour lesquels il se ferait aider de différents ouvriers de cette ville [5] ainsi que de son fils et d'élèves de la maison forte [6] déjà bien avancés [7]. Un devis de la dépense à faire pour tendre la grande salle de l'Hôtel de ville

[1] Voir requête et ordonnance aux dates désignées. — Article cité.

« A Jean Baërt, etc., payé par ordonnance, la somme de quatre-vingt florins pour une « année de pension à lui accordée par Messieurs du magistrat, sous le bon plaisir de M. l'in- « tendant, sous la condition qu'il formera un élève à leur choix, échue le 15 février 1776. » (Compte de 1775-1776, fol. 15, verso.)

[2] Délibération du magistrat, du 18 avril 1781. — Article cité.

Compte de 1780-1781, fol. 16.

[3] Registre aux délibérations des États du Cambrésis, du 12 novembre 1781 au 20 octobre 1788. — Archives communales.

[4] La partie la plus ancienne datait de 1284. — Voir *Notice sur l'ancien Hôtel de ville et sa reconstruction,* par A. D. 1870.

[5] Parmi ceux-ci se trouvait un Cambrésien, Boittiaux, membre de la famille du sculpteur de ce nom auquel on devait l'ornementation, fronton, chapiteaux, cadrans, guirlandes, etc., de l'ancien Hôtel de ville, récemment reconstruit. Il y a deux ans on voyait encore au n° 18 de la rue du Petit-Séminaire une tapisserie due au premier et dont le travail, d'une grande perfection, reproduisait sur une étendue d'environ cinq mètres de largeur une toile de Téniers. Cette tenture, exposée dans une salle qui servait depuis longtemps de réfectoire à un pensionnat de jeunes gens, avait beaucoup souffert. Elle fut payée 4,000 livres à l'artiste en 1786. Elle a été vendue récemment, à Paris, pour une somme relativement peu élevée. On nommait « tinières » les tapisseries de ce genre.

[6] Hospice général.

[7] Requête au magistrat. — Article cité.

avait été dressé vers cette époque ; il comprenait quatre panneaux de dimensions égales. Moyennant de tirer partie de deux pièces reposant au garde-meuble, la dépense aurait été réduite à 2,328 florins, en comptant, comme en 1754, l'aune carrée de tenture à 30 livres ou 24 florins [1].

Mais un air nouveau souffle sur la France, les événements s'accumulent et se précipitent : l'état financier de la ville, dont l'embarras a été s'augmentant sans cesse, devient si désastreux que ses ressources ne suffisent même plus à faire face aux obligations que le patriotisme lui impose [2] ; ce n'est point là pour songer aux travaux d'apparat. En 1790, la pension de 100 livres qu'on servait à Jean-Baptiste Baërt est supprimée [3]; il se trouve du même coup sans argent et sans ouvrage : « Je suis le seul dans ce pays de ce talent», dit-il, parlant de son art et réclamant, en 1791, au district de Cambrai les arrérages qui lui sont dus. Il ajoute qu'il ne peut « vendre « ses ouvrages faits depuis cinq ans [4] ».

Le directoire du département, saisi de la réclamation de Baërt,

[1] « Ameublement. — Estimation de la dépense à faire pour tapisser la grande salle « de l'Hôtel de ville.

« Il y a quatre panneaux de tapisserie à mettre dans cette salle, dont les dimensions « sont les mêmes.

« Chaque pièce de tapisserie devra avoir 16 pieds 3 pouces de longueur et 11 pieds « 6 pouces de hauteur, ce qui fera 7 aunes 2/9 aussi en longueur et 5 aunes 1/2 en « hauteur; le tout aune de Cambray faisant pour une pièce 37 aunes, et pour les quatre « pièces 148 aunes quarrées.

« Pour mettre tout à profit, on pourroit se servir de deux pièces qui sont au garde-« meuble et qu'il seroit question d'allonger et élargir pour les mettre dans les mêmes « proportions; ce qui feroit une diminution dans la dépense, ces pièces contenantes « 57 aunes quarrées.

« Resteroit donc 97 aunes quarrées de tapisserie, lesquelles, à raison de 30 ou 24 florins « l'aune quarrée, mesure de Cambray, ainsi qu'il a été payé en 1754, feroient une « somme de 2,326 florins. » — Article cité.

[2] La dette de la ville était en 1789 de 174,884 livres, non compris le capital des rentes à rembourser, soit 433,000 livres, ce qui donnait un total de 607,884 livres.

[3] Le dernier semestre de cette année ne fut payé que le 22 août 1791.

Le 17 janvier 1791, Lallier, secrétaire de la municipalité, délivrait à Baërt l'attestation suivante :

« La municipalité de Cambray atteste que le sieur Barthe (lisez Baërt), tapissier, élève « des Gobelins, demeurant en cette ville, y jouissait d'une pension de cent livres annuel-« lement, à titre d'encouragement, laquelle a été supprimée à cause de la pénurie des « finances de la commune. » — Article cité.

[4] Requête aux administrateurs du district de Cambrai, 18 mars. — Article cité.

ordonne enfin, le 7 septembre, que 100 livres lui seront comptées à titre d'encouragement « sur les fonds destinés aux secours des « infortunés », après que la municipalité, en le recommandant au département, a fait remarquer « le besoin où se trouve ledit artiste, « qui mérite à tous égards les attentions des corps administratifs [1] ».

Baërt renouvelle sa triste requête en 1792, 1793, 1794 et 1795 [2]. Il a du cœur; bien qu'il soit « dans la dernière des misères », c'est moins une aumône qu'il demande que du travail, offrant de faire pour la chambre du district trois tentures pour 3,000 livres, et moyennant d'en recevoir six cents par année jusqu'au parfait payement [3].

Il n'obtient que sa pension, que lui sert, sous le nom de secours, le département, et qu'il touche à des intervalles de plus en plus longs... puis plus rien.

La « manufacture », comme on nommait officiellement l'atelier de tapisserie de haute-lice, disparut d'autant plus facilement que selon l'opinion émise en septembre 1795 par la municipalité, « ce « genre de travail commençoit déjà, lors de son établissement, à « n'être plus de mode [4] ».

On nous permettra de ne pas abandonner le haute-licier avant d'avoir dit que le 27 messidor an IV (15 juillet 1796), un arrêté municipal nommait provisoirement receveur-chef de l'une des « barrières » de Cambrai [5], « le citoyen Baert, ci-devant manufac- « turier de tapisserie à la façon des Gobelins » ; bon patriote qui « a paru avoir des droits acquis à un emploi qui l'indemnisât de ses « pertes et qui lui procurât le nécessaire dont il se voyait manquer [6] ». Hélas! il était de ceux que le malheur poursuit sous toutes les formes : l'année suivante, l'inspecteur refuse d'ordonnancer le traitement « de cet artiste recommandable par ses talents, par sa bonne « conduite et la détresse dans laquelle il est plongé ». Une commission provisoire également lui était alors délivrée pour régula-

[1] Requête aux administrateurs du directoire du département du Nord, août-septembre 1791. — Article cité.

[2] Id.

[3] Requête du 26 juin 1792. Id.

[4] Rapport présenté au 5e bureau, le 4 vendémiaire an IV (27 septembre 1795). — Id.

[5] Registre aux arrêtés municipaux, aux dates indiquées.

[6] Registre-correspondance, 21 thermidor an VI (8 août 1798).

riser sa situation[1]; mais descendant toujours la pente sociale, la dernière fois que son nom figure dans un écrit public, le deuxième jour complémentaire de l'an IX (19 septembre 1801), c'est sous le titre de « porteur de contraintes[2] » que l'on désigne ce représentant de la quatrième génération des artistes de la manufacture des verdures en haute-lice de Cambrai. Il meurt onze ans plus tard, le 19 mai 1812, à quatre-vingt-six ans : on vivait vieux dans cette famille.

— L'infortune attire et retient : je me suis attardé plus que de raison peut-être à l'ouvrier; il est temps de dire un mot de ce qu'il reste de son œuvre.

On trouvait encore, il y a moins d'un demi-siècle, un certain nombre de tapisseries de Cambrai dans plusieurs des maisons de la ville où on les avait fabriquées[3]. Depuis, les unes ont été détachées et vendues ; les autres, faute de soin ou par différentes causes accidentelles, n'existent plus à cette heure qu'à l'état de ruine. Les seules restées entières que l'on puisse montrer aujourd'hui, sont quatre des panneaux tissés pour l'Hôtel de ville, de 1752 à 1754.

Après avoir subi des transformations successives plus ou moins heureuses, on les voyait en dernier lieu au parquet du procureur de la République, où elles étaient depuis longtemps. Pour les y faire tenir, on avait dû, les séparant de la bordure qui les encadre, en diminuer la surface par un repli. Lors de la récente reconstruction de l'Hôtel de ville, nous avons pu étudier, « pièces en main », les intéressants tissus; nous n'y avons découvert aucune marque particulière de fabrique. Nous nous étions permis à cette occasion d'attirer l'attention du maire, M. Édouard Parsy, sur la double valeur artistique et locale de ces tentures; une voix plus autorisée, celle de M. Guillaume, architecte du nouvel édifice municipal, obtint qu'on les fit restaurer. Trois tapissent actuellement le cabinet du maire; la quatrième, demeurée sans emploi, a été encadrée et déposée il y a deux ans au Musée communal par les soins de M. Wiart Pinquet, alors maire.

[1] Correspondance 12 vendémiaire et 12 brumaire an VII (3 octobre et 2 novembre 1798).

[2] Correspondance.

[3] Dans les inventaires après faillite ou après décès pour régler les tutelles et curatelles dont le magistrat connaissait, on trouve souvent mentionnées des tapisseries en haute-lisse de Cambrai.

Chacune de ces tentures est entourée d'une bordure de 0m,30 de largeur composée d'un rang de petits oves précédant, du dehors au dedans, une large torsade formée alternativement de feuilles d'acanthe symétriquement espacées et contournées, et, dans les intervalles, de fleurs variées : dahlias, roses pourpres ou blanches, bluets, tulipes flamandes, narcisses des poëtes, primevères oricules, ellébores noirs ou roses de Noël, etc. Aux angles, des rosaces interrompent cette disposition. Le panneau du Musée représente un étroit vallon planté de grands arbres, avec petites fabriques, clocher et chute d'un ruisseau au fond. Au premier plan le ruisseau reparait et vient mourir doucement sur une rive où deux oiseaux d'un blanc gris ombré de brun léger, et l'œil entouré d'un cercle feu, s'apprêtent à se baigner, tandis qu'un ara au bec puissant, au plumage rouge, perché sur une branche, semble réfléchir aux vicissitudes du monde emplumé. Le dessin des fleurs, des ornements et des animaux, est parfait. Le paysage proprement dit, largement conçu et exécuté, rappelle bien le style décoratif de la première moitié du XVIIIe siècle. Les oves, les feuilles d'acanthe et les rosaces sont en ton d'or avec ombres chaudes et transparentes d'un roux orangé, accentué de quelques touches de brun. Les rouges pourpres ou carminés des fleurs, des plumes de l'ara et de sa longue queue sont restés très-vifs. Les verts, les violets, certains bleus et quelques traits de laque jaune, sont aussi bien conservés ; mais les blancs se sont assourdis. Dans le paysage, les ciels et les lointains sont décolorés; on retrouve dans les troncs des arbres les teintes des terrains d'un brun léger et grisâtre, animé de bandes un peu plus rousses. Des verts bleus pour les ombres des feuillages deviennent plus verts dans les demi-teintes et tournent au vert jaune dans les lumières. Quelques jaunes purs sont encore assez intenses; les bleus ont bruni.

Le point du tissu est d'une régularité extrême ; il se rapproche, sous le rapport technique, de celui de Beauvais, disent les spécialistes.

Toutes ces observations s'appliquent aux quatre tentures.

Dans le cabinet du maire, le petit panneau décorant le trumeau entre les deux portes d'entrée représente, à la gauche du spectateur, une colonnade dont on n'aperçoit à travers de hauts arbres que deux colonnes. Sur le soubassement, un vase où végète un aloès

vulgaire. En avant, sur un piédestal, une statue d'Hercule, marchant, porte sa massue comme nos sapeurs militaires portent la hache. A ses pieds, un jet d'eau retombe dans un bassin presque à fleur de terre. A droite, on retrouve le ruisseau, quelques accidents de terrain et les fabriques au lointain. Au premier plan, un magnifique chardon des champs, des feuillages en buisson, des roses, du seringat et des volubilis veloutés cachent la base du monument et s'enroulent autour du vase d'un ton gris roussâtre ainsi que l'architecture. La statue, de couleur jaune éteint, est d'un dessin médiocre.

La grande paroi de l'appartement, en regard de la cheminée, est couverte de deux tentures de largeur inégale ; on les a jointes ensemble, en profitant avec assez d'habileté des accidents de la composition pour dissimuler presque leur jonction. La petite partie, près de la fenêtre, a dû faire le pendant de celle du Musée. Elle a les mêmes dimensions et mesure, ainsi que celle du trumeau, 2 mètres 30 cent. de largeur sur 3 mètres 10 cent. de hauteur, bordure comprise. Cette hauteur est également celle de la grande partie, dont la largeur est de 4 mètres 30 cent. Comme sujet, c'est encore, dans la première, la même petite vallée, plus ombreuse cependant. Au devant, bordée de roseaux, l'eau où se mire un oiseau royal debout sur l'une de ses longues pattes menues, et un autre palmipède plus petit, au plumage gris fauve. Les grands arbres de droite se relient à d'autres arbres de la plus large tenture, au pied desquels est une fontaine monumentale surmontée d'une jolie figure en gaîne, le tout dans la même gamme que les architectures déjà décrites. Au milieu, la vallée toujours, laissant apercevoir au loin des fabriques; un pont jeté sur trois arches, une tour et l'inévitable chute d'eau. Contre le cadre, le grand chardon, d'une aussi belle exécution que le premier. Vers la droite l'eau reparaît après de capricieux détours. Sur un arbre planté sur la rive se tient fièrement perché un coq flamand superbe d'attitude et de couleur, à qui un renard, la queue traînante, arrêté de l'autre côté du ruisselet, semble tenir le langage que l'on sait.

Si l'esprit du sujet nous remémore le fabuliste, le dessin des deux « frères[1] » fait songer à J. B. Oudry. Enfin, comme dernière observation, il faut noter que les armes de la ville, sommées d'une

[1] « Frère, dit le renard adoucissant sa voix. »

couronne comtale et placées dans un cartouche qui empiète un peu par le bas sur le fond, sont tissées à la partie centrale supérieure de la bordure de chacune de ces tapisseries et leur servent, pour ainsi dire, de certificat de provenance. Les ors de ces écussons ont disparu ; il ne reste que le noir et le rouge des aigles [1].

Le mince résultat de cette courte étude rappellera sans doute « la montagne » du Bonhomme ; pour nous, Cambrésien fervent avant tout, nous nous estimons heureux que notre chère cité puisse en matière de haute-lice dire avec le poëte :

« Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre. »

A. Durieux,
Secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai.

XIV

RECHERCHES SUR L'ENSEIGNEMENT DES ARTS DÉCORATIFS.

On a dit avec raison que la France possédait depuis longtemps une haute suprématie dans toutes les industries qui relèvent de l'art, grâce à deux qualités qui sont inhérentes à son terroir :

[1] Cambrai porte : d'or, à la double aigle éployée de sable, cerclée, becquée, languée et membrée de gueules, chargée en cœur d'un écusson d'or à trois lions d'azur posés deux et un ; sommé (avant 1789) d'une couronne de comte. — La couronne ducale fermée, qui sert aujourd'hui de timbre aux armes de la ville, appartenait alors à l'écu des États, semblable en tout, du reste, à celui de la cité. Celui-ci avait été ainsi enregistré en 1697, pour obéir à l'édit royal de 1696. Le domaine avait pour cette formalité payé la somme indiquée dans l'article ci-dessous :

« ... Payé par ordonnance du 2 avril 1697, la somme de quatre-vingt-neuf florins, « quatre patars, faisant cent onze livre dix sols, monnoye de France, pour estre délivrée « au sieur de la Fœulle, pour les droits des armoiries de la ville, compris les deux sols « pour livre et le blason. » (Comptes de 1697-1698, fol. 62.)

« Les règlements de 1538 et 1544 imposaient aux maîtres tapissiers l'obligation de « tisser les armoiries de la ville ou étaient situés leurs ateliers. » (*Notes d'un curieux sur les tapisseries*, etc. — 3e partie, page 24.)

l'originalité et le bon goût. On se plaît à reconnaître que son caractère, ses dispositions natives et son éducation lui permettent de poursuivre la perfection dans ses œuvres par l'intervention des arts dans l'industrie, par l'élégance de la forme et par les soins apportés dans les moindres détails.

Ces qualités, dont l'appréciation précédente est peut-être un peu trop flatteuse, ont depuis longtemps préoccupé les nations étrangères et leur ont donné des craintes justement fondées pour leurs industries artistiques. Pendant bien des années, elles sont restées dans un état d'infériorité évident et presque admis; mais la lutte est maintenant résolûment engagée, et pour la soutenir avec avantage, elles ont créé tout un système d'éducation professionnelle et artistique, dont les résultats se sont fait sentir d'une manière évidente et leur ont permis de réaliser des progrès considérables. L'Exposition de 1878 a révélé que sur certains points, la Belgique, l'Autriche, l'Italie, se sont montrées pour nous des rivales redoutables, et que leurs artistes ont franchi une partie de la distance qui les séparait des nôtres, sans toutefois, hâtons-nous de le dire, en être encore arrivés au degré d'égalité avec eux.

Grâce à notre goût naturel, nous avons encore de l'avance, mais nous sommes menacés; car si nos rivaux ne peuvent encore rivaliser avec nous en France, où le goût est trop épuré, il est à craindre qu'ils nous fassent une concurrence sérieuse sur les marchés étrangers, ce qui diminuera notre exportation. C'est une question qui préoccupe très-sérieusement ceux qui s'intéressent à nos industries artistiques et qui s'en occupent d'une manière pratique. Il leur semble que, sans s'effrayer outre mesure des progrès de nos voisins, il faut cependant déployer toute notre activité pour faire progresser nos institutions, et qu'un des moyens les plus efficaces consiste à fonder sérieusement en France une instruction populaire permettant de développer chez ses artistes et chez ses ouvriers les dispositions naturelles qu'elle doit à son génie propre et à l'ensemble de ses traditions.

Nous possédons, il est vrai, des artistes dont les ouvrages, remplis de mérite, ont autant de valeur par la forme générale que par la décoration, et peuvent soutenir la comparaison avec ceux des temps passés, dont ils sont le plus souvent, il faut bien le dire, des copies ou des pastiches. Nous répéterons ce que nous avons

déjà dit à ce sujet : Ces œuvres, ces chefs-d'œuvre même, ne prouvent qu'en faveur du talent des artistes qui les ont exécutés, et n'ont qu'une très-faible action sur le goût général, parce que, bien qu'elles soient le produit de l'art industriel, ou, comme on le désigne maintenant, d'une manière à la fois plus juste et plus complète, de l'art décoratif, elles n'en sont pas moins des œuvres de luxe, se ressentant du caractère superficiel de tous les luxes. Ces artistes sont à notre époque ce qu'étaient autrefois Lorenzo Ghiberti, Bernard Palissy, Pinaigrier, Briot, Boule et tant d'autres, c'est-à-dire des maîtres dépassant de beaucoup la moyenne de leurs émules. Il y a pourtant cette différence que ceux-ci pouvaient exercer une grande influence sur leurs contemporains, parce que l'éducation professionnelle possédait alors beaucoup d'unité, par suite de l'organisation du travail, chaque atelier se trouvant être une école où les artisans interprétaient les œuvres de leurs maîtres, et où ils étaient préparés à les comprendre, et souvent à les imiter. De nos jours, en dehors des cours de dessin, qui ne comportent qu'une partie de l'éducation artistique, les méthodes d'enseignement font défaut pour les ouvriers; ceux-ci se trouvent isolés et ne peuvent pas profiter d'une manière assez complète des nombreux exemples qu'on place sous leurs yeux. Il ne suffit pas en effet de voir pour apprendre, il faut surtout comprendre; mais il ne peut en être ainsi qu'au moyen de leçons et de conseils formant la base d'études d'un degré supérieur dont la classe ouvrière ne peut encore profiter.

Les professions qui tiennent aux arts décoratifs sont, on le sait, les plus difficiles à exercer, et cependant c'est pour elles que les moyens d'instruction sont les plus imparfaits. Ce défaut d'éducation spéciale exerce une fâcheuse influence sur la majeure partie de nos productions; aussi qu'on veuille bien comparer l'ensemble des objets mobiliers s'appliquant aux besoins religieux, militaires, civils ou domestiques, et l'on reconnaîtra que cet art, dont nous avons malgré tout raison d'être fiers, n'est encore établi qu'à la surface, et qu'il n'a pas de racines suffisantes dans le sol. A côté de ces belles productions, qui font l'admiration générale, l'objet usuel se présente trop souvent sans style et sans goût, manquant de cette logique pratique qui inspire la forme dans un juste sentiment de

la fonction et du but, superposant des décorations artistiques sur des matières industrielles, sans souci de la substance et de son emploi.

Cette anomalie démontre, de la manière la plus évidente, la nécessité de créer une instruction toute spéciale pour les arts décoratifs, ainsi que cela existe pour les industries mécaniques ou pour certaines industries du bâtiment. On a déjà ouvert quelques rares écoles ayant pour but cet enseignement; les succès qu'elles obtiennent prouvent mieux que tous les discours le parti qu'on pourrait tirer de leur diffusion pour le développement de nos aptitudes, et pour l'amélioration des méthodes de travail.

Le grand et légitime désir de notre époque est de sortir de la servile imitation du passé, dans laquelle nous sommes tombés, et de pouvoir fonder un style original. Pour arriver à cet heureux résultat, il ne suffit pas du concours dévoué de quelques artistes, quelle que soit d'ailleurs la grandeur de leur talent; il faut que tous ceux qui pratiquent les différentes professions où l'art doit avoir une part, petite ou grande, soient préparés par une instruction judicieuse à en appliquer les règles et à subir les réformes qui devront se produire dans toutes les industries artistiques. Sans cette institution, on aura beau encourager les travailleurs à lutter pour conserver la palme justement acquise, à se former une forte éducation par l'étude et par la comparaison, afin d'acquérir une supériorité complète, on n'obtiendra jamais que des succès partiels.

L'année dernière, nous avons présenté, dans un travail très-rapide, la comparaison entre les arts industriels au moyen âge et ceux de l'époque moderne, et nous étions forcés de constater la supériorité de nos devanciers. Notre but n'était certainement pas de rabaisser les temps modernes pour exalter les siècles passés : notre époque est assez grande pour n'avoir pas besoin de recourir aux institutions de celles qui l'ont précédée; nous cherchions un remède à une situation qui, si elle n'est plus la décadence, n'est certainement pas encore suffisamment le progrès, pour empêcher nos concurrents de nous atteindre, sinon de nous dépasser. Nous voulions établir, ce qui nous semble être une vérité incontestable, que, pour les ouvriers d'art, l'instruction professionnelle et même le dessin ne sont pas suffisants, mais qu'il faut y joindre l'éducation

de l'esprit, afin que la raison soit avant tout le guide de nos artistes dans leurs conceptions.

Examinons en peu de mots quel est le degré d'instruction nécessaire à ceux qui pratiquent les arts décoratifs; nous jugerons ensuite de ce qui reste à faire pour la rendre suffisante. Cette instruction comprend trois points indispensables : 1° la partie industrielle s'appliquant à l'emploi de la matière à mettre en œuvre, et au maniement des outils; 2° l'étude du dessin; 3° l'étude des arts antérieurs, les règles des différents styles qui se sont succédé depuis l'antiquité et leur histoire; enfin des notions générales sur le beau qui, d'après la définition de Platon, est la *complète convenance des moyens relativement à leurs fins*. D'autres connaissances seraient certainement profitables; nous ne nous occuperons maintenant que des plus utiles, de celles dont dépendent entièrement l'avenir et la prospérité de nos arts décoratifs, qui sont une des gloires de notre génie national. Les deux premières parties constituent la base et le fondement de toute industrie, mais c'est de la troisième que dépendent l'unité de style, l'intelligence des méthodes, et surtout les règles de ce bon goût que nous possédons en principe, mais qui doit se développer par un enseignement rationnel lui servant de guide et lui permettant d'étendre son heureuse influence depuis la chaumière du paysan et la demeure du travailleur jusqu'au palais le plus somptueux.

A l'atelier, l'ouvrier d'art n'apprend que la partie industrielle, consistant dans l'exploitation de la matière, dans la pratique des moyens techniques nécessaires à sa manipulation et à son emploi judicieux. Ce n'est pas ici le lieu de s'occuper des méthodes employées pour former des ouvriers capables; elles varient selon les différentes industries, et leur description dépasserait de beaucoup les limites de cette étude. Cependant il n'est pas inutile de faire remarquer que les conditions du travail se sont bien modifiées depuis le commencement du siècle, soit pour les professions artistiques, soit pour les professions entièrement industrielles. L'apprentissage, en devenant facultatif, tend à disparaître, et rend dès maintenant très-difficile l'instruction technique des artisans; d'un autre côté, la division exagérée du travail, qui est une condition essentielle du bon marché, leur permet rarement d'approfondir toutes les branches de leur profession, et même souvent de

connaître les conditions de production de l'industrie qu'ils exercent.

On arriverait rapidement à un abaissement de nos industries artistiques, si l'on ne suppléait à ces mauvaises conditions par l'instruction publique, destinée à développer l'intelligence des travailleurs, et à remplacer par la science l'insuffisance de l'enseignement de l'atelier. Puisque l'industrie privée, si intéressée pourtant au maintien et au progrès des bonnes méthodes, abandonne la majeure partie de son action sur les ouvriers, c'est à l'État ou aux municipalités qu'incombe le devoir de prendre en main la direction de cet enseignement. La ville de Paris fait de grands sacrifices à ce sujet, et il lui en reste beaucoup à faire; mais en province, sauf quelques grandes villes, on ne semble pas se douter de l'impérieuse nécessité des créations nouvelles.

Après l'enseignement de l'atelier, c'est le dessin qui se trouve être le point d'appui essentiel de l'instruction spéciale des artistes et des ouvriers. Il n'est plus actuellement nécessaire de démontrer que ce n'est pas un art d'agrément, mais qu'il est aussi indispensable que l'écriture, et que, comme elle, il doit venir en aide à l'homme pour exprimer sa pensée, et pour suppléer dans bien des cas à l'insuffisance de la parole. Il faut donc le considérer comme un élément intellectuel au même degré que la lecture et que le calcul, et le faire apprendre simultanément avec eux.

On se prépare à donner une plus grande impulsion à cet enseignement, ainsi que le témoignent les arrêtés ministériels des 21 mai et 2 juillet 1878, rendant le dessin obligatoire pour les écoles primaires et pour les établissements d'enseignement secondaire. Ces règlements sont très-bons en ce qu'ils peuvent être considérés comme indiquant un minimum d'efforts à imposer; ils ont pourtant le tort d'être muets sur leur mode d'application, et de ne pas préciser le temps qu'on devra consacrer dans les écoles à cette étude. C'est de la façon dont on appliquera les prescriptions qu'ils renferment, que dépendra le succès de l'entreprise; or, si l'on ne donne cet enseignement que pendant quelques heures par semaine, comme on le fait maintenant dans les lycées, les élèves ne parviendront pas à vaincre assez rapidement les premières difficultés; ils se dégoûteront d'un travail qui ne leur offrira aucun attrait, et qu'ils s'empresseront d'abandonner à leur sortie de l'école. Si, au contraire, on veut bien se persuader de son incontestable utilité,

de la grande influence qu'il doit exercer dans peu sur toutes nos industries, et si on l'applique avec la même sollicitude que les branches principales de l'instruction, les enfants s'intéresseront à son étude, ils en acquerront facilement les notions préliminaires, et l'on peut compter sur de rapides succès.

Pour obtenir des résultats complets et vraiment pratiques, il est de toute nécessité de développer avec le plus grand soin le goût du dessin chez les instituteurs, et d'exiger des preuves sérieuses de leurs aptitudes et de leur savoir au moment des examens pour le brevet de capacité. Ce sont eux qui doivent en effet commencer l'instruction artistique du pays en faisant comprendre aux enfants les premières études du dessin, en leur en inculquant les premiers éléments, et surtout le goût. Il faut qu'eux-mêmes soient bien pénétrés de cette vérité, que le dessin n'est pas un exercice d'adresse, mais un problème de logique et de déduction forçant le jugement à plier l'indépendance de l'imagination devant la réalité du fait et l'absolu de la vérité. Du reste, on ne saurait apporter trop de sollicitude pour l'éducation de nos instituteurs, car c'est le terrain fertile dans lequel la semence qu'on dépose se reproduit bien au delà du centuple, c'est la base même du caractère et de l'intelligence de la nation; enfin c'est d'eux et du soin qu'ils apporteront à perfectionner l'instruction de nos enfants, que dépendront dans l'avenir nos succès ou nos revers, non-seulement à propos des arts qui nous occupent en ce moment, mais encore dans toutes les grandes questions que soulève la vie des peuples.

Afin de former leur goût, il est indispensable de placer sous leurs yeux des modèles choisis avec le plus grand discernement, pour que leur esprit s'habitue à l'étude du beau, qu'il ne faut pas confondre, ainsi qu'on le fait trop souvent, avec le luxe ou la richesse. Ces résultats ne pourront s'obtenir qu'en réformant les modèles de la plupart des écoles normales, car ils sont généralement aussi pauvres par le nombre que par la valeur artistique.

C'est pour les élèves-maîtres surtout que l'application des règlements doit être faite d'une manière intelligente, et que les leçons doivent leur être données en nombre suffisant, afin qu'ils puissent en profiter largement, et rendre plus tard au pays les services qu'on attend de leur dévouement. En procédant ainsi, ces jeunes gens pourront, pendant les trois années qu'ils passent à l'École nor-

male, acquérir une connaissance assez étendue du dessin pour faire de bons professeurs, et leurs successeurs deviendront dans l'avenir d'autant plus habiles qu'on les aura mieux préparés à l'école primaire.

Quant aux enfants, ils apprendront ce qu'on voudra bien leur enseigner : c'est un fait évident dont on a les preuves réitérées dans toutes les expositions scolaires. Tant vaut le maître, tant vaut l'école; si le premier est un homme de goût sachant un peu dessiner, les devoirs des enfants sont disposés avec un soin particulier, et ils envoient des dessins déjà pleins d'intérêt, où leurs jeunes intelligences témoignent souvent d'aptitudes qui ne demanderaient qu'à être développées. Il en est tout autrement si le maître est ignorant de l'art du dessin : leurs travaux graphiques sont alors informes et peu dignes d'un pays civilisé.

Il peut, à première vue, sembler superflu de s'occuper de l'enseignement des instituteurs et de celui des écoles primaires à propos des arts décoratifs, mais tout se tient dans ces matières; si l'on parvient à faire entrer *effectivement* l'étude du dessin dans les écoles comme un élément indispensable de l'éducation, de façon que chacun dessine comme il écrit, on aura fait un grand pas en faveur de nos industries artistiques, puisque toutes les professions qui s'y rattachent ont le dessin pour point d'appui principal.

Lorsque tous les enfants recevront dans les écoles primaires les notions élémentaires du dessin, les cours publics pourront alors rendre les services qu'on est en droit d'en attendre; ils deviendront ce qu'ils doivent être forcément, les auxiliaires indispensables de l'atelier. L'étroite association de ces deux éducations, celle qui comprend le maniement de l'outil à l'atelier, et celle qui consiste à reproduire de belles œuvres dont la vue doit élever l'esprit et former le goût, permettra aux jeunes gens de perfectionner leurs études et de devenir des compositeurs de talent en même temps que des praticiens habiles.

D'assez nombreuses modifications devront être opérées pour que les cours publics rendent tous les services qu'on peut en espérer; car si Paris et quelques autres villes importantes se sont intéressées à ces institutions, la majorité n'a rien fait depuis longtemps pour améliorer le mode d'enseignement qu'on y donne, et pour le mettre au niveau des exigences nouvelles. Plus d'une cité, même

parmi celles qui constituent des centres de productions artistiques importants, n'ont pas encore de cours de dessin, et ne semblent pas comprendre l'utilité de semblables créations.

Le cadre de cette étude est trop restreint pour qu'il soit possible d'y exposer d'une manière complète l'organisation des cours de dessin; cependant il est deux points principaux sur lesquels l'attention doit s'arrêter à cause de leur grande importance d'abord, et ensuite parce que les modifications qu'ils réclament peuvent s'opérerfacilement. Le premier a trait au choix des modèles qui laisse beaucoup à désirer, et le second concerne l'introduction du dessin géométrique comme point de départ de l'enseignement du dessin.

Dans presque tous les cours publics, les modèles graphiques composent le fond principal de l'école, et ce sont eux qui servent en majeure partie de base aux leçons des professeurs. Il en résulte que les élèves ne s'habituent pas à voir la nature, à comprendre le relief, et à placer les ombres suivant les différents jeux de la lumière; ils copient des hachures suivant les formes qui résultent du modèle, sans chercher à comprendre comment les ombres se produisent. Le dessin appris dans ces conditions n'est plus une étude, mais une gymnastique de la main, où l'intelligence n'a rien à gagner.

Le modèle graphique n'est pas à dédaigner; c'est par lui qu'on apprend la méthode dont les traditions ont besoin d'être conservées. Il faut d'abord apprendre à l'élève à rendre sur une feuille plate toutes les saillies d'un corps, et luienseigner par des exemples les procédés à employer pour atteindre ce but; son intelligence, n'ayant pas encore acquis les habitudes d'observation et de comparaison nécessaires, saisit mieux par ce moyen la corrélation qui existe entre le modèle et la nature. Les modèles graphiques peuvent donc être considérés comme des instruments d'initiation; mais par cela même qu'ils sont destinés à produire la première impression sur l'esprit des jeunes gens, ils doivent être choisis avec le plus grand soin et n'être plus ce qu'on les trouve si souvent, des lithographies pitoyables, d'après des peintures dépourvues de toute distinction, faites plutôt pour corrompre le goût et pour rendre impossible le développement des vocations, que pour servir à l'instruction d'une nation.

Une fois la méthode acquise, il faut songer à initier les élèves à

la partie vraiment intelligente de l'enseignement, à celle qui doi leur permettre de comprendre la nature, de la voir et de l'interpréter d'une manière rigoureuse; car le dessin doit surtout avoir en vue la recherche de la vérité. C'est au modèle en relief, c'est à la bosse, qu'il faut demander ces résultats. Avec le modèle graphique, l'élève copie servilement, sans que son intelligence ait besoin de faire aucun effort; le modèle en relief tient au contraire son esprit toujours en éveil, afin de lui permettre de représenter l'objet ou le personnage qu'il veut dessiner, non pas tel qu'il est, mais tel qu'il paraît être, tel que la perspective le lui représente. Le modèle en relief a encore l'avantage de laisser une impression durable dans l'esprit des élèves. Trop souvent le modèle graphique n'est pour eux qu'un enchevêtrement de lignes qu'ils oublient rapidement, tandis que l'autre contient un tout dont on ne peut séparer aucune des parties, et qui se grave dans la mémoire avec sa forme générale, comme aussi avec l'ensemble de ses qualités ou de ses défauts. Mais il y a plus d'une critique à faire également à propos des modèles en relief, dont la plupart sont fournis par l'industrie. Une partie de ceux qui concernent l'ornement sont d'un goût au moins douteux; ceux qui ont trait à l'académie sont bien la reproduction de belles statues, mais trop souvent ils proviennent de surmoulages dont les moules détériorés ou mal apprêtés ne donnent que des épreuves sans formes précises. Or le point capital pour former des hommes de goût est de ne les entourer que de belles œuvres, afin que leur esprit en subisse une influence durable, et que leurs travaux se ressentent toujours de leur première impression. On ne comprendrait pas qu'on envoyât des élèves étudier spécialement les divinités monstrueuses de l'Inde ou du Cambodge pour en faire ensuite les émules des meilleurs artistes de l'antiquité et des temps modernes, et pourtant nous procédons un peu de cette façon dans nos écoles publiques, ainsi que le démontreront lesrapports de MM. les inspecteurs du dessin.

Afin de rendre plus fructueux l'enseignement des cours publics, car il ne faut pas perdre de vue qu'ils sont principalement destinés à l'instruction des ouvriers et des décorateurs, il serait utile de placer à côté des reproductions des plus belles œuvres tirées de l'art pur, des fragments et des ensembles des vieux maîtres décorateurs, tels que Ducerceau, Dietterlin, Marot, Lepautre, et d'autres

de même valeur, choisis parmi leurs meilleures créations. Les élèves trouveraient ainsi des applications de leurs travaux quotidiens dont les exemples pourraient être mis à profit, et serviraient de guide pour l'exécution de ces mêmes travaux.

Après la réforme des modèles, le second perfectionnement qu'il serait utile d'introduire dans l'enseignement du dessin consisterait à faire commencer cette étude, soit dans les écoles primaires, soit dans les cours publics, par le dessin géométrique, parce que celui-ci repose sur des principes de logique et de raison qui doivent être le premier degré de cette instruction où l'esprit et la main viennent collaborer de compte à demi. C'est par lui qu'on fera pénétrer dans ces jeunes intelligences des idées d'ordre, de symétrie, de méthode, qui permettent de comprendre les proportions et les rapports qui existent entre l'ensemble et les détails, comme aussi de mettre chaque chose à sa place dans la mesure qui lui convient.

Le dessin géométrique est, du reste, utile à tous, à l'ouvrier, à l'artiste, à l'homme du monde; c'est lui qui permet d'acquérir la connaissance exacte des surfaces et des corps, et de les représenter fidèlement sur le papier. S'il n'est pas l'art lui-même, il lui est si intimement lié que celui-ci doit lui faire des emprunts à tout instant, pour pouvoir rendre sa pensée d'une manière claire et précise, et surtout pour lui permettre d'exécuter avec une complète harmonie les œuvres conçues par l'imagination.

L'obligation du dessin dans les écoles primaires, ainsi que la création de nombreux cours publics et l'amélioration des méthodes d'enseignement, pourront avoir une grande influence sur nos industries artistiques; mais si l'on devait s'en tenir à ces modifications, nos succès, pour être réels, n'en seraient pas moins insuffisants, en présence des efforts tentés par nos rivaux pour relever le niveau de leurs arts décoratifs. Ces écoles, ces cours permettront à nos ouvriers d'art d'acquérir une plus grande adresse de la main, et de devenir d'habiles copistes; mais l'instruction qu'ils peuvent y recevoir ne représente qu'une partie des connaissances nécessaires à la pratique des professions artistiques. Quelle est en effet la définition la plus logique de l'art décoratif? C'est l'accord du beau et de l'utile, de l'art et de la convenance au point de vue de l'usage. C'est à l'art décoratif que semblerait devoir s'appliquer cette définition de Platon que nous citions plus haut. Or, la connaissance de

ces principes et leur application logique nécessitent des connaissances d'un ordre assez élevé, dont les plus essentielles sont l'étude des arts antérieurs et les lois de la composition.

L'étude des arts anciens est utile, non-seulement parce que la plupart des conceptions modernes ne sont que des réminiscences des différents styles adoptés depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours, mais aussi parce qu'en étudiant les procédés qui furent employés à toutes les époques pour arriver au but proposé et en se les assimilant, on acquiert l'esprit de suite et de méthode qui doit être la base fondamentale des lois de la composition. Celles-ci reposent sur des principes parfaitement définis que l'artiste décorateur ne doit pas ignorer davantage que le dessin et la technique de sa profession. La composition peut varier à l'infini, suivant le caractère de l'artiste et son génie; mais si la science ne vient pas à son aide, si elle n'est que la résultante des efforts d'une imagination plus ou moins vive, il est bien difficile qu'elle possède la pureté, le style, en un mot cet accord de toutes les parties avec l'ensemble qui satisfait à la fois la raison et les yeux.

On semblerait bien illogique si l'on voulait soutenir qu'il est possible d'exercer avec intelligence un art dont on ignore les principes fondamentaux, et pourtant c'est le cas le plus général pour la décoration. Nos artistes ouvriers peuvent apprendre la partie matérielle de leur profession; quant à la partie intellectuelle, à celle qui constitue le côté véritablement élevé et surtout le plus difficile de leur art, ils doivent l'étudier seuls, sans guide et presque sans éléments. Où puiseraient-ils ces connaissances indispensables? Ce n'est pas dans les cours de dessin, où l'on ne se forme que l'œil et la main; ce n'est pas non plus à l'atelier, où la tradition sur ces matières est entièrement perdue. Il existe bien des ouvrages qui traitent des différents sujets qui peuvent intéresser les professions artistiques, mais ils sont loin d'être à la portée de tous, à cause de leur prix, et le plus grand nombre est trop savamment rédigé pour que leur lecture soit profitable à ceux qui ne possèdent pas déjà une certaine érudition. Parmi les artisans, quelques-uns surmontent ces obstacles et finissent par acquérir, malgré les mauvaises conditions de notre système d'éducation, non-seulement la connaissance de tous les styles, mais encore celle des meilleures lois de la composition : ce sont pour la plupart des hommes d'un

tempérament exceptionnel, semblables à ces plantes qui poussent fraîches et vigoureuses dans les terrains les plus arides ; mais la majeure partie manque des connaissances les plus élémentaires et se contentent d'être des exécutants plus ou moins habiles avec une instruction insuffisante pour l'exercice de leur art.

C'est une lacune qu'il faut combler dans notre éducation populaire, car s'il est permis aujourd'hui d'exercer toutes les professions artistiques ou industrielles sans avoir à fournir les preuves de capacités spéciales, cela n'empêche pas que dans la pratique il soit indispensable de posséder des connaissances artistiques assez étendues, et qu'on ne puisse sans leur secours concevoir des œuvres logiques et raisonnables. Cette liberté illimitée rend d'autant plus nécessaire le développement des facultés intellectuelles, que la production a plus de facilité pour s'étendre, puisque l'ouvrier d'aujourd'hui peut devenir à son gré le patron de demain. C'est une raison pour répandre la lumière dans toutes les intelligences, afin qu'elle exerce son influence sur leurs conceptions et sur leurs travaux.

Nous avons déjà exposé les premiers principes d'une création qui nous paraît devoir compléter l'éducation artistique de nos ouvriers et qui n'a sa place ni à l'atelier ni à l'école de dessin. Nous sommes convaincus qu'elle ne demanderait ni grands frais d'établissement ni beaucoup de difficultés dans son application.

Les musées de l'État et ceux des villes possèdent des richesses artistiques de toutes les époques et de la plus grande valeur. Ces œuvres d'art sont disséminées sur tout le territoire et ne servent qu'aux habitants des villes où elles sont exposées, ou bien à ceux qui ont la facilité de s'y transporter. Du reste, quoique les musées aient été institués pour l'éducation de tous et qu'ils soient ouverts à tous, ils sont rarement assez complets, surtout en province, pour servir de point d'appui à un enseignement suivi ; leur classification même est plutôt faite pour aider aux recherches des érudits qu'à l'instruction des ignorants. On pourrait choisir parmi les ouvrages qu'ils renferment les pièces les plus remarquables exécutées depuis l'antiquité jusqu'à la fin du règne de Louis XVI. Ces pièces concerneraient la sculpture, l'orfévrerie, l'ébénisterie ou bien encore les décorations intérieures et les menus objets mobiliers, et chacune d'elles devrait posséder, outre la beauté de la forme, les

plus excellentes qualités du style. Ces œuvres reproduites par le moulage, par la galvanoplastie, par la gravure ou par la photographie, seraient groupées en nombre suffisant afin de composer des collections de modèles classés par styles et par époques distincts qui serviraient de base à l'enseignement dont nous nous occupons.

Dans chaque chef-lieu de département, ainsi que dans les autres villes où il existe des cours de dessin d'une certaine importance, on réunirait une de ces collections que l'on installerait dans une ou plusieurs salles fournies par les municipalités dans les mêmes conditions que celles des écoles primaires. Dans les salles mêmes où seraient installées les collections, on rassemblerait deux fois par semaine les élèves des cours de dessin, et un professeur, nommé par l'État, leur ferait des conférences sur l'histoire de l'art, sur l'étude des différents styles, sur les beautés de chacun d'eux, sur leur développement et sur leur décadence, en s'appuyant des exemples renfermés dans les salles. On traiterait ainsi des règles de la composition, de son harmonie, de sa sobriété ou de son exubérance, surtout de sa convenance, c'est-à-dire de la corrélation qui doit exister dans chaque objet entre sa forme et le but qu'il doit remplir. Enfin, on étudierait les méthodes employées de nos devanciers pour atteindre la perfection sur tous les points précités.

On aurait soin, tout en embrassant d'une manière rapide l'histoire de l'art suivant l'ordre chronologique, d'insister sur l'unité de style et sur la parfaite harmonie qui se retrouve entre les productions de natures différentes d'une même époque. C'est un point capital sur lequel on ne saura jamais trop appuyer, de bien faire comprendre aux artistes la nécessité d'unifier l'ornementation d'une même époque, dans les œuvres de chacune des professions qui se rattachent à l'art. Il faut les pénétrer de cette idée essentielle, que l'architecture n'est pas plus étrangère à l'orfévrerie ou à toute autre production qu'elle ne l'est aux meubles qui concourent à sa décoration la plus immédiate, et qu'il en est ainsi pour chacun des corps d'état artistiques.

Les modèles seraient à cet enseignement ce que les figures intercalées dans un livre sont à la démonstration des problèmes scientifiques ; ils auraient pour effet de rendre plus compréhensibles les leçons du professeur. Celles-ci, grâce à leur concours,

pourraient être données suivant une méthode simple et précise. On entrerait de prime abord dans des considérations générales à propos des époques que l'on devrait étudier, de façon que l'auditoire pût saisir l'ensemble de leur physionomie ; après l'exposition des traits principaux de ces époques, on aborderait le détail des styles qui les ont caractérisées, en s'attachant à démontrer les procédés qui furent mis en œuvre au moment de leur plus grand éclat. Enfin, lorsqu'il s'agirait de traiter des questions d'un ordre élevé ou d'aborder les règles de la composition, le maître s'attacherait à prendre pour sujet de sa démonstration les plus beaux exemples placés sous les yeux des élèves. De cette façon on parviendrait à faire comprendre d'une manière saisissante aux jeunes gens qui se destinent aux industries artistiques, que l'art décoratif, tout en maintenant son caractère d'utilité, doit puiser son principe dans les règles de l'art pur, comme la partie technique des différentes professions qu'il embrasse va puiser ses procédés dans la science.

En assistant à ces conférences, les élèves des cours de dessin ne seraient pas tenus uniquement d'en faire l'audition ; ils devraient produire des notes écrites accompagnées de dessins, sur des sujets qui leur seraient donnés, afin de prouver qu'ils ont profité des leçons des professeurs. L'émulation devant être le principal élément de propagation de cet enseignement, il serait naturel de récompenser les travaux les plus méritants par des dons de livres traitant des matières démontrées dans ces cours. On pourrait et l'on devrait même admettre à profiter de ces leçons des personnes étrangères aux cours de dessin, soit comme auditeurs ou comme élèves participants ; car, s'il est désirable que les artistes et les ouvriers travaillent à perfectionner leur goût par une culture intellectuelle et morale plus étendue, il n'est pas moins utile que le public puisse prendre part à ces progrès afin d'en apprécier toute l'importance. C'est même sur ce point qu'il faut apporter toute sa sollicitude, car il est bien évident que si le goût général n'avait pas subi une certaine dépravation, tant d'œuvres malsaines qui se produisent ne verraient pas le jour, attendu que leurs auteurs ne pourraient en trouver acquéreur.

L'idée de cet enseignement n'est pas nouvelle ; elle a déjà préoccupé ceux qui s'intéressent aux arts décoratifs ou qui en font pro-

fession. On a fait à l'*Union centrale* des essais de conférences qui ont beaucoup d'analogie avec celles que nous proposons ; les succès qu'elles ont obtenus pour la plupart ont démontré tous les avantages qu'on pourrait en tirer, à la condition de les organiser avec méthode. Seulement, l'*Union* désirant ne préconiser aucun mode d'enseignement et ne s'adressant qu'à la bonne volonté de ceux de ses membres qui veulent bien participer à l'œuvre de dévouement qu'elle a entreprise, il en résulte que ces conférences, très-intéressantes en elles-mêmes, n'offrent d'autre intérêt que celui qui s'attache au sujet particulier choisi par le conférencier. L'École nationale des arts décoratifs, dont l'organisation se rapproche un peu de celle que nous réclamons, est également connue pour les services qu'elle rend aux ouvriers d'art, quoique son programme soit cependant encore trop incomplet.

Les tentatives qui ont été faites en France sont trop peu nombreuses pour avoir pu produire des résultats éclatants ; il est cependant utile de les étudier, afin de nous approprier ce qu'elles ont de bon et de praticable ; car la nécessité nous presse d'accomplir des progrès sérieux et rapides, si nous voulons nous maintenir au rang honorable que nous occupons depuis près de trois siècles. Il faut donc concentrer nos efforts sur l'amélioration de nos méthodes d'enseignement, afin d'atteindre d'une manière sûre le but tant désiré.

Les conférences que nous proposons d'adjoindre aux cours de dessin, pour les compléter, formeraient une nouvelle branche de l'instruction publique. Pour être fructueuses, elles devraient être établies suivant un programme bien défini possédant la même unité que celui des autres écoles ; mais pour qu'il en soit ainsi, il est nécessaire que l'État les prenne sous son patronage au même titre que les autres branches de l'enseignement. Lui seul possède en effet les éléments suffisants pour mener à bien une semblable entreprise, non-seulement parce qu'il a sous sa direction les professeurs attachés au ministère de l'Instruction publique, qui sont tout désignés pour remplir cette mission, mais aussi parce qu'il réunit sous sa haute protection la grande majorité des érudits, de ceux qui font de l'art et de la science leur objectif principal. Il n'est pas douteux que ces hommes d'élite ne saisissent avec empressement l'occasion de rendre de nouveaux services à la cause du vrai

progrès, en répandant autour d'eux une partie des lumières qu'ils ont acquises, afin d'élever le niveau intellectuel de nos artistes et de nos ouvriers d'art, qui représentent une partie si importante du pays. Il n'y aurait pas de raisons, du reste, pour que l'État abandonnât à d'autres le soin de distribuer ce nouvel enseignement; comme l'instruction publique, il possède un caractère d'utilité générale bien établi : il doit concourir au bien-être moral du plus grand nombre par le développement de l'intelligence et par l'amélioration du travail; il réunit donc toutes les conditions nécessaires pour constituer un enseignement national.

Nous avons exposé aussi brièvement qu'il nous a été possible la situation de nos arts décoratifs, surtout en province, ainsi que l'utilité des réformes et des créations qui nous semblaient nécessaires. Nous arrêterons ici cette étude déjà bien longue, qui demanderait pourtant encore de nombreux développements, heureux si les idées que nous avons émises sont jugées dignes d'être prises en considération et si, le cas échéant, leur mise en pratique peut contribuer au progrès d'un art dont les succès persistants sont pour nous la cause d'un légitime orgueil et l'un des éléments principaux de notre richesse nationale.

A. Noel,
Architecte à Orléans.

XV

RECHERCHES SUR L'ORGANISATION DE L'ENSEIGNEMENT

DE L'ÉCOLE PUBLIQUE DE DESSIN DE LYON AU XVIIIe SIÈCLE.

(1756-1793)

En développant à grands traits, l'année dernière, l'historique des origines de l'enseignement du dessin à Lyon, nous avons dû nécessairement passer un peu vite sur les détails d'organisation, à

l'égard desquels les esprits étaient, comme on l'a vu, aussi partagés à cette époque qu'ils le sont encore à la nôtre.

Nous essayerons donc d'étudier aujourd'hui comment ces graves questions se posaient alors dans notre région.

La fabrique des étoffes de soie était à ce moment l'objet de la principale industrie de la ville de Lyon, quoique la mécanique ne lui eût pas encore fourni les outils merveilleux qui lui ont permis depuis de fabriquer couramment des étoffes façonnées qu'on doit considérer comme des chefs-d'œuvre d'exécution.

Les ressources étant moindres, la broderie jouait quelquefois un très-grand rôle dans les étoffes; toutefois ce détail importe peu à notre étude; ce qu'il convient de constater, c'est que le goût du temps consistait à décorer ces étoffes avec des fleurs et avec des plantes. Les dessinateurs Courtois et Ringuet, et plus tard Revel, se sont distingués dans ce genre [1].

En fait, la principale objection que firent, le 28 décembre 1751, les fabricants-dessinateurs de Lyon contre l'établissement d'une école publique de dessin, fut que leurs manufactures avaient fleuri jusqu'alors sans école.

Ils n'avouaient pas que cette prospérité ne remontait guère qu'à 1725 ou 1730, et que jusqu'alors la fabrique lyonnaise ne possédait pas de supériorité marquée sur les autres manufactures de ce genre.

Cette vogue exceptionnelle était due à ce dessinateur Courtois, dont nous avons parlé, qui imagina de traiter les fleurs sur les étoffes suivant le goût et les nuances des Gobelins. Ce genre fit changer la mode; d'autres dessinateurs allèrent faire leurs études à Paris, s'inspirèrent comme lui des Gobelins, et le succès ayant couronné leurs efforts, les fabricants envoyèrent à leur tour leurs enfants à Paris pour y apprendre le dessin [2]. On leur fit même prendre des engagements avec le dessinateur de leur manufacture dans lesquels la condition expresse d'un voyage par an à Paris, et aux frais du commerce, était énoncée par ce dessinateur [3].

[1] *Le Dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie, etc., par* Joubert de l'Hiberderie. Paris, M.DCC.LXV. Préface, pages x et xi.

[2] Notamment chez Jean-Marc Ladey, demeurant aux Gobelins. Ladey est mort, agé de trente-neuf ans, le 17 mai 1749. (Voyez : *Archives de l'Art français, Herluison et Joubert de l'Hiberderie.*)

[3] *Mémoire sur la nécessité de l'établissement d'une école publique de dessin dans Lyon,*

Aussi les fabricants-dessinateurs de Lyon, qui voyaient ainsi leur prospérité et leur fortune s'augmenter tous les jours au moyen de la décoration des étoffes par la fleur et des dessinateurs formés, soit à Paris, soit dans les cabinets de fabrique, ne purent-ils penser sans crainte qu'on vînt proposer tout à coup de fonder à Lyon une école gratuite de dessin qui vulgariserait l'art et leur créerait peut-être des concurrents.

L'intérêt particulier et immédiat aveugla leur esprit ; nous avons déjà signalé certaines de leurs objections ; il nous faut serrer la question de plus près pour bien démontrer qu'ils ne voyaient absolument que la fleur dans l'enseignement à créer.

Voici quelques passages de leurs observations, du 30 mars 1752[1] contre la création d'une école publique du modèle vivant :

« Qu'un jeune homme, au sortir du collége, veuille apprendre « le dessein de figure, il faudra qu'il employe deux années de « travail tant d'après le dessein que d'après la bosse avant de pou- « voir travailler d'après le modèle (vivant), et, pour y parvenir, il « luy faudra au moins l'espace de trois ou quatre ans ; il faudra « qu'il se meste ensuitte à la fleur pour aprendre ce qui forme « l'essence de son talent, car il ne faut pas donner dans le préjugé « qu'avec la figure seule il excelera dans son métier et qu'il sera « bon artiste ; il faut, de toutte nécessité, qu'il fasse une étude « sérieuse des fleurs sous les yeux et sous la direction d'un habile « fleuriste. Il lui faudra au moins deux ans pour cette étude et « trois ans pour se former au papier réglé et à la connaissance de « l'étoffe, ce qui luy absorbera le tems de six années d'étude, et, « en luy suprimant les trois années d'études d'après le modèle, il « seroit trois ans plus tôt en état de rendre des services distingués « à la fabrique et n'en seroit pas plus foible ; de tous les dessina- « teurs qui travaillent actuellement pour les dessins des étoffes, « soit pour leurs manufactures, ayant le droit de marchand-fabri- « cant, soit pour celles auxquelles ils sont fixés par des apoin-

servant de réponse à la lettre de M. de Gourney, intendant du commerce, du 25 septembre dernier ; adressé à MM. les députés du commerce de Lyon, le 28 décembre 1751. (Archives de la ville de Lyon, série non inventoriée.)

[1] Envoyées au garde des sceaux, contrôleur général des finances, signées de vingt fabricants-dessinateurs qui formaient alors les principales maisons de la fabrique de Lyon. (Archives de la ville de Lyon, série non inventoriée.)

« tements, *il y en a au moins les trois quarts qui n'ont fait aucune* « *étude du modèle ;* ils se sont uniquement apliqués aux fleurs ; « cependant il y en a beaucoup que la supériorité de leur talent « distingue, et peut-être ce sont ceux qui n'ont jamais copié ny « bosse ny modèle (vivant)...

« Il est impossible de prouver que des peintres d'histoire ou des « sculpteurs, qui ne peuvent former que leurs semblables, soient « de quelque utilité à la fabrique de Lyon ; et une académie « publique de figure n'y produiroit qu'une foule de peintres. Lyon « est sur la route de Rome ; cela occasionne de tems en tems le « séjour de quelques peintres habiles qui font les différents tra- « vaux qui se présentent ; ainsi il est aisé de conclure qu'une grande « quantité de peintres deviendroit inutile... »

Les aveux consignés dans ces observations sont péremptoires ; malheureusement les mêmes tendances se sont produites plus tard, et notre fabrique lyonnaise, après avoir repris, au commencement de ce siècle, une prospérité exceptionnelle par l'application de la fleur dans les étoffes de soie, a vu ses dessinateurs, habiles dans ce genre seul, disparaître peu à peu et si bien qu'à présent elle est conduite à aller chercher ses inspirations chez les dessinateurs parisiens. Les avertissements ne lui ont pas manqué ; nous les avons signalés dans un autre travail [1]. Certains professeurs, aveuglés par les conseils intéressés des fabricants, ne les ont pas écoutés, sont restés hostiles à un enseignement solide de la figure et de l'ornement ; notre École de dessin a perdu fatalement la plus grande partie de ses élèves dès qu'elle n'a plus eu à créer des dessinateurs de fleurs. Si, au contraire, elle eût contraint les élèves, comme l'imposaient et l'imposent encore des règlements précis, à étudier, préparatoirement, et la géométrie et la figure et l'ornement, avant de se livrer à la fleur seule, elle eût formé des dessinateurs, armés de toutes pièces, qui auraient pu varier la décoration des étoffes par d'autres éléments que la fleur, maintenir la mode des étoffes façonnées, concurremment à celles unies, et par conséquent perpétuer dans cette ville une forte génération d'artistes pouvant se plier à tous les genres de compositions industrielles.

[1] *De l'Enseignement des Beaux-Arts au point de vue de leur application à l'industrie lyonnaise,* 1870.

On nous fera observer que nous constatons nous-même qu'à deux reprises différentes l'application exclusive de la fleur aux étoffes de soie a été une source de richesses et de prospérité, et qu'en conséquence l'expérience a prouvé que les dessinateurs du XVIIIe siècle étaient dans la véritable voie.

Notre réponse est celle-ci : nous ne déconseillons pas l'étude de la fleur, bien au contraire ; car cette décoration aura toujours, aux yeux des femmes et du public, un charme de coloris et de fraîcheur qui les séduira. Mais il faut se garder d'en faire, comme de tout autre élément décoratif unique, l'objectif d'une mode et de l'enseignement de toute l'école d'une grande ville où toutes les industries d'art ont droit à une même protection.

Les promoteurs de l'École de dessin de Lyon, au milieu du XVIIIe siècle, le pensaient aussi, avec beaucoup d'autres personnes en France. Ainsi, l'École de Grenoble (1768) enseigna à la fois la figure, les animaux, le paysage, la fleur, l'ornement, la décoration, l'architecture et la perspective.

L'École gratuite de dessin de Paris, fondée en 1766 par Bachelier, n'avait-elle pas posé encore mieux les principes qui doivent régir une école publique en divisant les études en trois genres : la géométrie et l'architecture, la figure et les animaux, les fleurs et l'ornement ?

Les dessinateurs de Lyon méprisaient la figure, comme on l'a vu, et ils ne pensaient pas du tout à l'ornement, aux animaux et au paysage. Le peintre Oudry, qui fut consulté, appuya leur esprit exclusif de tout le poids de sa notoriété.

Pourtant cet artiste lui-même n'était pas d'accord avec les tapissiers de la manufacture des Gobelins, qu'il dirigea. Ceux-ci lui reprochaient, à juste titre, qu'il voulait leur imposer la reproduction absolue de tableaux ; tandis qu'ils prétendaient avec raison que les tapisseries étant des décorations, elles devaient être traitées à ce point de vue [1].

Combien la pensée des créateurs de l'École de dessin de Lyon fut plus large et plus libérale !

« Plus on multipliera, disent-ils [2], le nombre des dessinateurs,

[1] Voyez les Notices sur les Gobelins, par Lacordaire.

[2] Mémoire de 1751 déjà cité.

« et plus de variété il y aura dans le goût. Lorsque, dans une ville « aussi considérable que Lyon, on ne peut apprendre à dessiner « qu'à grands frais, on enfouit nécessairement des talents que des « leçons publiques et fournies par le prince feroit éclore. »

Ici nous sommes obligé de faire un retour sur le projet d'école académique de dessin formé en 1676, à Lyon, par Thomas Blanchet. Les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés par la Société de l'histoire de l'art français, nous fournissent à cet égard des renseignements précis que nous n'avions pas encore sous la main lorsque nous dûmes signaler cette circonstance dans notre lecture de l'année dernière.

Cette création fut proposée par cet artiste à l'Académie, et celle-ci l'admit dans ses rangs surtout en cette considération, le nommant, de plus, professeur à cette école [1]. On peut même affirmer que cette démarche précise dut être le point de départ des lettres patentes du 22 décembre de la même année, dont une expédition fut envoyée à Lyon le 31, ce qui a fait supposer à M. Rolle qu'il y avait une décision spéciale à cette ville [2].

Le 2 janvier 1677, il fut donné lecture à l'Académie d'une commission spéciale donnée à Blanchet et à Coysevox pour faire à Lyon tout ce qui serait nécessaire pour cet établissement; Coysevox y fut pourvu également de la nomination de professeur. Il se présenta le 13 février, en personne, à l'Académie, comme député par l'École; il offrit, au nom de *Messieurs de Lyon,* leurs remercîments pour cette fondation, et communiqua, pour avoir un avis, le plan et l'ordre d'après lequel d'autres professeurs pourraient être proposés à l'agrément de l'Académie. Le secrétaire fut chargé de la réponse à faire, laquelle ne nous est pas encore tombée sous les yeux [3].

Quant à la non-réussite de cette institution, elle est aussi constatée, cinq ans plus tard, dans les mêmes procès-verbaux où il est expliqué que l'Académie, discutant si Blanchet, de passage à Paris, prendrait ou non séance à l'Académie, lui accorda cette

[1] Procès-verbal du 30 mai 1676.

[2] Voyez notre lecture à la Sorbonne (section des Beaux-Arts) de l'année 1878, page 122, note 2.

[3] Procès-verbal des 2 janvier et 13 février 1677.

faveur, parce qu'il y avait été élu professeur, avait déposé son tableau [1], et « en considération du soin qu'il *vouloit* prendre de « l'establissement d'une école académique en la ville de Lyon [2] ».

Nous ne pouvons préciser les causes de cet insuccès ; toutefois, nous l'attribuons surtout à cette prétention trop absolue de l'Académie à donner l'investiture à tous les professeurs.

Une lettre et un mémoire de l'abbé Lacroix, du 19 février 1758 (c'est-à-dire deux ans après la mise en exercice de l'École), nous fournissent quelques renseignements sur son fonctionnement.

Les progrès de l'établissement avaient été rapides, quoique ce fût à titre d'essai, comme on l'a vu. On réclamait dès lors que l'administration et le choix des professeurs fussent dévolus au Bureau des amateurs associés, parmi lesquels l'intendant de la province et le prévôt des marchands figuraient de droit. On craint déjà que, si on laisse l'École sous la direction des seuls échevins, ceux-ci ne puissent pas donner à la surveillance tout le temps qu'elle mérite.

« Quoyque les affaires qui concernent ces écoles, est-il dit, ne « soyent jamais de bien grande conséquence, cependant, comme il « est question de tenir les élèves dans une sorte de subordination, « et que des misères vis-à-vis d'une jeunesse qui n'a pas toujours « l'éducation qu'on peut désirer, veulent être traitées avec un « appareil imposant, il est essentiel que l'on sente dans l'École « que l'on est soumis à un tribunal dont les membres viennent « fréquemment voir ce que l'on fait, et qui veille sur ce qui se « passe. On peut ajouter encore que la bonne intelligence parmi « MM. les professeurs n'est pas toujours aussi facile qu'on le dési- « reroit ; les arts et les talents inspirent volontiers des jalousies, « des froideurs et des reproches dont il faut arrêter le cours. »

Voilà donc notre École naissante déjà en face de ces difficultés de personnes qui paralysent encore d'une manière si déplorable le développement de la plupart des établissements d'instruction publique de notre époque !

L'École de Lyon ne prenait pas les élèves au début de leurs études : « Il seroit sans doute fort avantageux », explique le mémoire que nous citons, « que MM. les professeurs donnassent

[1] Cadmus qui défait le dragon.
[2] Procès-verbal du 27 février 1682.

« les premiers principes du dessin à tous ceux qui se présente-
« raient et qu'il y eût une école ouverte journellement à cet effet;
« mais l'entreprise est trop vaste et seroit préjudiciable aux maîtres
« de dessein qui en enseignent les premiers principes dans la ville.
« On croit qu'il vaut mieux laisser les choses dans l'état où elles
« sont, se contenter du modèle (vivant) pour les écoliers de la pre-
« mière classe, de la bosse pour ceux de la seconde, et de n'ad-
« mettre, dans l'une et l'autre école, que ceux qui sont en état
« d'y travailler avec fruit.

« On pourroit cependant, et rien n'est plus convenable, charger
« MM. les professeurs de montrer gratuitement à six jeunes gens
« de l'âge au moins de douze ans, qui seroient choisis toutes les
« années, par MM. les prévost des marchands et échevins, parmi
« les citoyens véritablement pauvres; les professeurs se les répar-
« tiroient dans les écoles particulières qu'ils tiennent chez eux;
« cette charge ne seroit pas considérable; peut-être faudroit-il que
« ces six élèves fussent pris dans les corps et métiers où le dessein
« est utile, ou du moins qu'en les prenant ailleurs, que les dispo-
« sitions à cet égard déterminassent le choix [1]. »

La Société d'amateurs finit cependant par établir une petite école des premiers principes où douze enfants pauvres furent admis. Aussitôt qu'ils étaient reconnus capables, ils étaient envoyés soit au modèle vivant, soit à la fleur.

Les organisateurs de 1756 se préoccupent donc avec sollicitude de ne donner l'enseignement supérieur qu'à des élèves qui puissent travailler sérieusement, et ils pensent aussi à ceux qui se destinent à l'art industriel. Ces conditions sont trop négligées de nos jours, et l'on admet constamment, malgré des règlements formels, à tort et à travers, tous ceux qui se présentent dans les spécialités sans renseignements précis sur leur aptitude, sur leur degré d'instruction et sur la direction convenable à leur donner suivant le but à atteindre.

Un cours de géométrie fut annexé à l'École dès le début, et nous trouvons, en 1758, le professeur de Gournay réclamant l'achat des solides géométriques indispensables à cet enseignement [2].

[1] Archives de la ville de Lyon, série non inventoriée.

[2] Correspondance de Bertin, alors lieutenant général de police à Paris, avec de la Michodière, son successeur à l'Intendance de Lyon. (*Id., ib.*)

Si nous avons blâmé Oudry d'avoir conseillé de n'établir à Lyon qu'une école de dessin pour la fleur, nous devons cependant lui rendre cette justice, qu'en ce qui concerne l'organisation générale à donner à un établissement destiné à l'étude du dessin et des beaux-arts, ses avis présentaient des idées et des détails pratiques dont les organisateurs de Lyon tirèrent quand même un excellent profit.

Dans ses éclaircissements du 12 novembre 1752, il conseillait notamment :

« 1° Exclure de l'École les enfants faibles et bornés. Le but de « l'institution étant de perfectionner le talent supérieur, on ne « devra admettre que des sujets qui soient assez avancés pour pou- « voir profiter des fortes études. Le concours serait un bon moyen « pour décider ce choix, surtout si l'on trouvait celui d'en exclure « toute vue personnelle. A mérite égal, les fils de maîtres devaient « avoir la préférence sur ceux qui ne l'étaient pas. »

Ainsi que nous venons de le faire remarquer, il faut constater que l'école créée par la société d'amateurs, de même que celle proposée par Oudry, n'admirent que des élèves possédant les premiers principes du dessin. Éviter des frais et ne pas faire concurrence aux professeurs de dessin de la Ville était le but des premiers; celui d'Oudry présentait une incontestable valeur et maintenait à l'institution son caractère d'école supérieure.

Jusqu'à présent on admet, presque sans conditions d'admission, tous les élèves qui se présentent à nos Écoles des Beaux-Arts de pro-province. Les classes de principes, de géométrie, de perspective et d'histoire de l'art sont censées leur fournir la première instruction qui leur manque. Malheureusement, dans la pratique, l'enseignement des principes du dessin laisse considérablement à désirer, et les autres cours sont peu ou pas suivis. Les jeunes gens arrivent insuffisamment préparés dans les classes d'application.

La vulgarisation de l'enseignement du dessin, que l'on poursuit à présent avec tant de zèle, viendra heureusement diminuer ces inconvénients dans une mesure très-large. On peut même prédire le jour où les classes de principes ou de premier enseignement du dessin deviendront de plus en plus désertes, puisque, dès l'école primaire supérieure ou le lycée, la jeunesse française possédera les premiers éléments basés sur la géométrie, le dessin linéaire et les

principes de la perspective. Dès lors elle pourra probablement aborder tout de suite le dessin d'après l'Académie de bosse, et même le modèle vivant.

« 2° Distribuer des prix par semestre et annuels; ceux du pre-« mier semestre seraient décernés au dessin d'après nature; ceux « du deuxième semestre pour la composition. Les premiers con-« cours seraient exécutés devant tous les concurrents; quant aux « seconds, ils seraient faits sur un sujet donné par les juges et en « leur présence. La distribution des prix ne saurait être faite avec « trop d'appareil[1]. »

Ces sages prescriptions ont été appliquées dans la suite, moins la composition, qui a été toujours trop négligée.

« 3° Les professeurs et directeurs doivent avoir toute autorité « convenable pour se faire obéir. »

Oudry néglige le moyen de sanctionner cette autorité. Si nous ne nous trompons, on ne possède encore que celui de l'exclusion pour un temps déterminé ou l'exclusion complète. Il y a lieu d'étudier avec persistance une meilleure sanction. Dans les écoles peu nombreuses, l'exclusion à temps est peu pratiquée; elle n'est du reste autre chose que des vacances données aux paresseux et aux turbulents. Aussi on hésite parfois d'infliger cette pénalité, qui n'est guère complétée par l'obligation imposée aux parents de ramener leurs enfants, à l'expiration de la peine, pour entendre les observations qui peuvent être faites sur la conduite ou le travail par le professeur ou le directeur. Les pères de famille, pour le plus grand nombre, que leurs occupations professionnelles retiennent à l'atelier ou au comptoir, ne viennent pas ou font peu de cas d'obligations vis-à-vis d'une école où ils ne payent aucune cotisation. Du reste, l'autorité paternelle perd tous les jours de son influence, et nous avons entendu fréquemment l'aveu de cette impuissance absolue à maintenir les enfants dans la voie du travail et de la bonne conduite. La question est difficile, précisément parce que les jeunes artistes sont indisciplinés par leur nature même, et que les mesures trop rigoureuses les irritent et vont à

[1] Oudry propose, dans son avis du 8 mars 1753, qu'il soit délivré au premier prix une médaille d'or de la valeur de dix louis, au second prix une médaille d'or de cinq louis. (Archives de la ville de Lyon, série non inventoriée.)

l'encontre du but proposé. A notre avis, l'influence morale, l'appel à la loyauté, une paternelle fermeté de la part du directeur, doivent être le principal moyen. Mais il faut aussi que celui-ci ne soit pas exposé à user peu à peu sa prépondérance, pas plus que le prestige de l'enseignement du professeur, dans des questions de discipline ; des pénalités morales autres que le renvoi devraient être appliquées.

« 4° Il serait bon d'avoir dans l'École deux registres : l'un, pour « les inscriptions indiquant le nom, le surnom et l'âge de l'élève, « l'époque de son admission et les prix qu'il a remportés ; l'autre, « pour inscrire les ordres qui seraient donnés par le directeur « à l'égard du fonctionnement et de la police de l'École. »

Le premier de ces registres est employé généralement ; toutefois nous doutons qu'il soit à jour quant aux mentions des récompenses, et alors il faut, lorsqu'une demande se produit, avoir recours aux palmarès pour des recherches difficiles, si même ces recueils sont collectionnés avec soin.

Quant au deuxième registre, nous croyons qu'il est rarement tenu. Les artistes auxquels incombent le plus souvent les soins de l'administration des écoles sont, par tempérament, peu soucieux de l'ordre et des soins journaliers des écritures. On regrette vivement de ne point trouver d'archives dans la plupart de nos anciennes Écoles ; on y vit au jour le jour. Aussi les recherches sur leur histoire, sur les divers règlements qui les ont régies, sur l'entrée en fonction ou la mort des directeurs, professeurs ou administrateurs, sur leur budget et sur les phases diverses de leur existence, constituent une œuvre presque impraticable. Un registre tenu suivant les indications d'Oudry eût nécessairement sauvé de l'oubli ces documents si précieux et si recherchés pour l'histoire de l'art.

5° « L'École devrait être placée dans un jardin fleuriste. » C'est à grands frais que notre École dut se pourvoir de fleurs et de plantes au siècle dernier. La création d'un jardin botanique à Lyon, au XIXe siècle, a permis jusqu'à présent de faire délivrer gratuitement aux élèves de l'École et aux dessinateurs de fleurs tout ce qu'ils peuvent désirer dans ce genre. On ne saurait trop insister sur l'utilité de cette mesure, qui est aussi un bien grand encouragement à l'imitation de la nature. D'anciens règlements permettaient également à nos élèves de demander au Muséum d'histoire naturelle les oiseaux,

les coquillages et autres pièces qui pouvaient entrer dans leurs compositions.

L'École de Lyon fut installée, à son début en 1756, dans un local particulier, place du Change; mais l'administration consulaire ayant pris à sa charge son organisation matérielle, elle fut transférée d'abord, en 1762, à l'ancien Gouvernement (qui avait été acheté par la Ville à M. de Villeroy, moyennant 100,000 livres, pour y placer sa bibliothèque publique et la loge aux changes), puis ensuite au grand Collége, sous la bibliothèque, à l'entre-sol d'un local aménagé dans l'ancienne chapelle dite des Grands-Artisans.

Mais malheureusement le rez-de-chaussée attribué au Collége des médecins fut l'objet d'une émeute épouvantable en 1768, et complétement saccagé, ainsi que l'École de dessin, sous le prétexte que les médecins enlevaient les enfants pour les disséquer. Mobilier, tableaux précieux, objets d'art, livres, collection furent jetés par les fenêtres et brûlés sur les bords du Rhône!

L'École ne put se relever de ce désastre que deux ans plus tard : on rétablit précairement l'amphithéâtre du modèle vivant dans la salle dite des Jeux, au coin de la rue Pas-Étroit et la rue Comarmot, et enfin l'établissement put s'installer à l'Hôtel de ville (aile septentrionale), où il est resté jusqu'en 1793.

La classe de figure et de peinture, confiée d'abord à Jean-Charles Frontier, passa à Donat Nonnotte, peintre de la Ville, en 1762, puis en 1780 à Villone jusqu'en 1793.

Celle de sculpture eut pour professeurs Michel-Antoine Perache, en 1756, et Clément Jayet, en 1780, jusqu'à 1793.

Plusieurs adjoints à professeur se succédèrent : Villione, 1756; Pierre Cogell, 1775; Alexis Grognard et Villione fils, 1780, jusqu'à 1793.

Pour les fleurs et ornements : Pignon, 1756, et Gonichon, 1780, jusqu'à 1793.

La géométrie, commencée par de Gournay, en 1756, passa à Faure en 1780, puis à Amiral, Beaugar et de Villiers jusqu'en 1793.

La classe d'architecture ne fut établie qu'en 1780 avec Achard; elle ne paraît pas avoir été continuée après la retraite de ce professeur en 1783.

Les honoraires des professeurs, fixés à 500 livres au début, furent portés à 700 livres en 1780; ceux des adjoints varièrent de 200 à 600 livres. Les frais de modèles, de chauffage, éclairage, entretien du jardin pour les fleurs, et des récompenses, ont été de 1,000 à 2,000 livres par an.

Il serait trop long de fournir ici la nomenclature des associés et des administrateurs membres du bureau; on y trouve les noms des principaux fonctionnaires de la Ville, de négociants et d'amateurs distingués. L'abbé de Lacroix, le principal organisateur de l'établissement, étant mort en 1781, fut remplacé par son neveu du même nom. Voici la liste pour 1791 : De la Cour, ancien échevin, un des fondateurs; Claret de la Tourette, ancien conseiller à la Cour des monnaies, un des fondateurs; de Boissieu; Barou du Soleil, ancien procureur général à la Cour des monnaies, secrétaire perpétuel; l'abbé Perrichon; de Sénas de Sury; Philippe de La Salle : de Montluel, ancien conseiller à la Cour des monnaies; l'abbé de Lacroix; de Juis, ancien procureur au bureau des finances; Mayeuvre de Champvieux, ancien conseiller à la Cour des monnaies.

Ce dernier, ainsi que de Boissieu, furent appelés de nouveau, en 1802, dans le bureau qui fut constitué pour la surveillance des établissements d'art du palais Saint-Pierre et contribuèrent d'une manière toute spéciale, le premier surtout, à la bonne réorganisation de l'enseignement du dessin.

Les cours de notre École ne furent réellement suspendus que pendant les événements qui ensanglantèrent la ville en 1793; Cogell, l'un des professeurs, resta courageusement sur la brèche, continua gratuitement ses leçons et eut le bonheur de voir intervenir, le 23 janvier 1795, sur ses instances, un arrêté de l'administration départementale qui rouvrit officiellement l'École.

C'est donc par erreur, ou plutôt par suite de l'un de ces calculs familiers à certaines administrations, que l'on a laissé croire que l'École de Lyon a été *fondée* en 1807 [1]. Nous aurons à revenir un jour sur les circonstances qui ont permis de propager un semblable anachronisme. Nous revendiquons avec d'autant plus de fer-

[1] Cette date n'est même pas exacte, puisque la quatrième des Écoles de dessin de France, instituées par la loi du 1er mai 1802, a été placée à Lyon par décret du 15 avril 1805.

meté sa rectification, que nous sommes de ceux qui n'aiment pas à décourager l'initiative privée. C'est par son bon concours avec les forces vives de l'administration centrale et communale que peuvent s'établir les institutions durables; notre École en est précisément la preuve.

L. Charvet,

Membre non résidant du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

3 mars 1879.

XVI

LES DIRECTEURS DE L'ÉCOLE DE DESSIN DE MARSEILLE

(Bouches-du-Rhône).

DEPUIS 1793 JUSQU'EN 1879.

Au moment où M. le Ministre de l'Instruction publique vient de prendre l'initiative d'une importante réforme de l'enseignement du dessin, il m'a paru utile d'appeler l'attention sur les hommes qui ont été, en province, les professeurs officiels de cet enseignement.

Donner sur eux quelques détails biographiques; indiquer leurs travaux en m'appuyant, autant que possible, sur des pièces officielles, telle est la tâche que je me suis imposée.

Cet examen du passé sera peut-être utile au présent et à l'avenir.

Je ne m'occuperai que de Marseille, et ne veux pas remonter au delà de 1793; de cette époque à l'heure actuelle, quatre-vingt-six années se sont écoulées, presque un siècle! Si je suppute, durant cette période, le nombre des professeurs ou directeurs officiels de l'enseignement du dessin à Marseille, je trouve six artistes, plus ou moins célèbres par leurs travaux, plus ou moins connus par les élèves qu'ils ont formés.

Ce sont : en 1797, Guenin (Joachim); en 1804, Goubaud (Louis-Innocent); en 1810, Aubert (Augustin); en 1845, Loubon (Émile); en 1863, Jeanron (Philippe); en 1879, Magaud (Dominique).

Le 15 brumaire an III (6 novembre 1794), les administrateurs de district à Marseille, pressés par le pouvoir central, nommèrent une Commission temporaire des arts, chargée du récolement et des inventaires des biens nationaux; elle était ainsi composée :

MM. Pains (Jean-Baptiste-Laurent), peseur du commerce, l'un des administrateurs du district;
Achard (Claude-François), docteur en médecine;
Guinot, secrétaire général du département;
Odossain (Claude), professeur de mathématiques;
Guenin (Joachim), peintre;
Audibert (Jean-Baptiste), botaniste.

Le choix de cette Commission ne fut pas définitif; j'ai déjà donné, dans un précédent essai historique sur le Musée de Marseille, des détails précis sur cette Commission, dont l'existence fut souvent menacée, qui ne dut son salut qu'à son abnégation et à son dévouement à la chose publique. C'est ainsi que, pour s'affirmer davantage, elle résolut de donner des cours publics et gratuits. Je transcris encore une fois un passage de la lettre que les membres de cette Commission adressèrent au représentant Pastoret, le 14 nivôse an V (3 janvier 1797) : « Nous avions projeté de donner « des cours publics et gratuits en attendant l'organisation des « écoles secondaires ou spéciales; l'état actuel des choses suspend « nos projets; il n'y a que notre collègue, le citoyen Guenin, qui « depuis cinq mois a formé une école de dessin dans laquelle il a « la satisfaction de voir réunis quelques élèves qui donnent de « grandes espérances. »

Ce cours de dessin, qui n'était que toléré, devint obligatoire par l'arrêté que prit l'adjudant général Noguès, commandant la place de Marseille, alors en état de siége; il y est dit :

« En suite de l'autorisation du ministre de l'Intérieur, les admi- « nistrateurs du Musée ouvriront des cours d'instruction publique « le 20 ventôse an VII, par un discours prononcé en présence des « autorités civiles et militaires réunies, pour l'ouverture de la « Bibliothèque, dans une des salles du Musée. »

Je passe sous silence les autres cours, et j'arrive tout de suite à celui du dessin.

L'École de dessin est ouverte tous les jours à la cinquième heure décimale (midi précis).

« Les élèves ne seront pas reçus avant l'âge de treize ans accomplis.

« Tous les citoyens ont droit d'assister à ces différents cours; les « élèves concourront seuls aux prix d'émulation. »

Les administrateurs du Musée,

Signé : J.-B. Audibert, Guenin, Odossain, François Aubert et Achard.

Vu, permis d'imprimer et d'afficher.

L'adjudant général commandant la place de Marseille en état de siége,

Signé : Nogués.

Et maintenant, voici comment était composé le personnel du Musée spécial de Marseille comprenant l'enseignement du dessin, le 22 floréal an VII (11 mai 1797) :

MM. Achard, bibliothécaire;
Croze-Magnan, antiquités, médailles, cabinet de physique;
Audibert, adjoint au bibliothécaire, grammaire, littérature;
Guenin (Joachim), peinture, sculpture, professeur de dessin,
Audibert, jardin botanique et d'acclimatation;
Odossain (Claude), professeur de mathématiques;
Achard (François), préposé;
Aubert (Augustin), préposé;
Josse (Laurent), garçon de service;
Moure (Claude), portier;
Brémont (Adrien), frotteur.

Joachim Guenin est donc le premier fonctionnaire, après 1793, chargé d'enseigner publiquement le dessin à Marseille. Guenin est né à Versailles; il vécut à Lyon quelque temps, et après un voyage en Espagne, il vint s'établir à Marseille, où il habitait une maison de campagne dans un quartier qui s'appelait et qui s'appelle encore la Magdeleine

Au livret de l'an VIII, on trouve de Guenin plusieurs portraits et l'esquisse d'une *Assomption* dont il avait exécuté la peinture pour la Chartreuse de Pierre-Jetée sur la frontière de la Savoie.

On cite deux de ses élèves : Guérin de Toulon et Augustin Aubert, que nous allons retrouver plus loin directeur de l'enseignement du dessin.

Guenin fut-il remplacé dans son emploi de son vivant ou simplement après sa mort? Est-il mort à Marseille? Je ne puis répondre à ces questions; mais ce que je puis affirmer, c'est que des recherches faites dans les registres de l'état civil de Marseille n'ont donné aucuns résultats.

Quoi qu'il en soit, le conseiller d'État, préfet du département des Bouches-du-Rhône, Antoine-Claire THIBAUDAU, par arrêté du premier jour complémentaire an XII (18 septembre 1804), nomme Innocent-Louis GOUBAUD directeur du Musée et professeur de dessin en remplacement de Guenin.

Goubaud est né à Rome. Est-ce un descendant égaré, à Rome d'abord et à Marseille ensuite, du peintre Goubaud, bien connu à Anvers? On l'ignore. Avant de succéder à Guenin, il était professeur de dessin au lycée de Marseille. L'autorité le nomme souvent avec Guenin, quand il s'agit de peintures à examiner pour le Musée de Marseille.

Les peintures de Goubaud sont assez rares. Celle que le Musée possède, représentant *Saint Lazare implorant la Sainte Vierge pour la cessation de la peste,* qu'il avait peinte pour la chapelle de l'hôtel de ville de Marseille détruite maintenant, ne témoigne pas d'un talent bien supérieur. C'est un souvenir effacé de l'École de David, sans les qualités sérieuses du dessin. Cependant quelques portraits exécutés dans une gamme grise et fine peuvent lui concilier la bienveillance de la critique. Le Musée possède de lui un portrait d'homme assez intéressant.

C'est sous la direction de Goubaud que fut créée, à l'école de dessin, la classe du modèle vivant, par arrêté du maire d'Anthoine, du 24 août 1807.

Il a publié une petite brochure contenant les principes de géométrie, d'anatomie, de dessin, etc., etc. (destinée, sans doute, à ses élèves), imprimée chez Terrasson, à Marseille, en 1809.

Goubaud était, dit-on, homme du monde, poli, lettré, faisant

de fréquents voyages à Paris; il était absent de Marseille depuis le 19 septembre 1809 et remplacé provisoirement par Guis, professeur adjoint, lorsqu'il écrivit au maire d'Anthoine qu'étant nommé professeur de dessin au lycée Charlemagne, il se démettait des fonctions qu'il occupait à Marseille.

Nous arrivons maintenant à la phase la plus importante de l'enseignement du dessin, ou, pour mieux dire, de l'enseignement des Beaux-Arts à Marseille; car, il faut bien le dire, les deux fonctionnaires dont il vient d'être question ne nous sont pas assez connus, et leurs travaux ne sont pas assez importants pour leur attribuer les résultats obtenus; il convient cependant de leur tenir compte des difficultés suggérées par les circonstances, et il leur faut rendre cette justice qu'ils ont, sans doute, fait de leur mieux.

Mais c'est au professeur par excellence, au maître bienveillant, à l'administrateur dévoué, c'est à celui que ses successeurs peuvent considérer comme un modèle, à celui qui fut aimé et vénéré de tous, à celui enfin qui fut Augustin Aubert, qu'il convient de reporter tout ce qui s'est fait pour les Beaux-Arts à Marseille, depuis 1793.

Aubert (Augustin-Raymond) est né à Marseille, le 23 janvier 1781, fils unique de Jean-François Aubert, notaire, et de Marie Bronde. Sa famille le destinait au notariat; cependant sa vocation bien prononcée pour les Beaux-Arts et sa liaison avec Paulin Guérin l'emportèrent; il fit d'abord quelques études sous Guenin, et il partit pour Paris en 1802, pour se mettre sous la direction de Peyron d'Aix; au bout de deux années de séjour à Paris, sa santé s'altéra, et il fut obligé de revenir en Provence en 1804.

Ayant recouvré ses forces, il s'établit à Marseille, ouvrit un atelier et, à partir de cette époque, produisit de nombreux ouvrages; je ne les énumérerai pas, mais je puis citer, en 1805, un *Saint Pierre,* qui fut apprécié par le sculpteur Chardigny, et, en 1806, une *Jeune Muse jouant de la lyre;* le Musée de Marseille possède un *Premier Sacrifice de Noë à la sortie de l'arche,* qui fut médaillé à l'Exposition de 1817.

Je dois cependant donner sur la peinture d'Aubert l'opinion généralement accréditée : on la trouve froide et compassée; l'étude de l'antique y est forcée; on y retrouve l'école de David, moins le talent et le génie. Mais là n'est pas le plus grand titre de gloire

de notre modeste artiste ; ce n'est pas le peintre qu'il faut chercher en lui : c'est le professeur.

Le 20 mars 1810, le maire Antoine d'Anthoine lui adresse une lettre qui le nomme directeur du Musée et professeur de dessin ; dès cet instant, l'existence d'Aubert ne fut plus qu'un long sacrifice à ses devoirs.

Deux ans à peine étaient écoulés, qu'il obtint la création du cours d'architecture, le 5 novembre 1812 ; un architecte du nom de Lequin-Latour en fut le premier titulaire.

Aubert était d'une bienveillance à toute épreuve ; il était toujours prêt à conseiller et à encourager les élèves qui fréquentaient les classes placées sous sa direction ; sa patience était proverbiale, et l'amitié la plus vive se mêlait au respect qu'il inspirait ; très-érudit, connaissant bien les maîtres, il faisait souvent, au courant de la conversation, d'heureuses conférences sur la peinture.

Je ne puis le mieux peindre qu'en citant quelques passages de l'éloge qu'en fit un de ses élèves dans une séance publique de l'Académie de Marseille le 13 juin 1869.

« Ces premiers conseils qui décident le plus souvent de l'exis-
« tence d'un artiste, et d'où découlent pour lui les succès à venir
« ou les déceptions amères, ce digne maître ne cessait de les pro-
« diguer, de les inculquer à tous ceux qui l'approchaient. Jamais,
« Messieurs, et il m'est doux de le proclamer, non jamais, on ne
« rencontra de maître, plus attaché à ses élèves et à leurs succès.
« Il enseignait avec cet amour ardent qui émane d'une conviction
« profonde et qui élève l'art à la hauteur d'un sacerdoce.

« M. Aubert n'avait point de secrets pour ses élèves. Non
« content de leur livrer le fruit de ses travaux sans regrets, sans
« détours, avec une prodigalité toute paternelle, il leur facilitait
« l'intelligence par des démonstrations d'une merveilleuse luci-
« dité.

« En leur épargnant les hésitations mortelles, les stériles
« recherches, en abrégeant leurs pénibles études, il fortifiait leur
« vocation, il prolongeait, pour ainsi dire, leur vie d'artiste ; éco-
« nomisant leur temps au mépris du sien, il ajoutait au compte
« de chacun les heures qu'il avait dépensées lui-même en patients
« travaux et en longues méditations ; c'est ainsi qu'il fécondait de
« sa propre expérience les jeunes talents confiés à ses soins ; qu'il

« imprimait à tous une direction heureuse et sage, leur indiquait « d'un doigt ferme la voie la plus sûre et la plus courte, celle qui « avait été tracée par les maîtres. »

Les élèves d'Aubert furent nombreux, et plusieurs devinrent illustres. Il me suffira de les nommer pour en donner la preuve ; ce sont : Papety, Ricard, Beaume, Dassy, Magaud, etc., etc.

Aubert possédait les grandes traditions de l'enseignement, et comme il a dirigé les Beaux-Arts à Marseille pendant plus de trente années, c'est à lui qu'il faut attribuer les résultats obtenus depuis 1793.

L'âge ayant affaibli les facultés de cet homme de bien, il demanda sa retraite, se retira à la campagne, où il mourut le 5 novembre 1857.

Le successeur d'Aubert a laissé, lui aussi, à son passage à la direction de l'école des Beaux-Arts de Marseille, d'excellents souvenirs. Avec un caractère opposé et des qualités différentes, il a su rendre de grands services aux Beaux-Arts.

Loubon (Charles-Joseph-Émile) naquit à Aix le 12 janvier 1809 ; c'est dans cette ville qu'il fit ses études. A peine sorti du collége, il suivit les leçons de Granet, dont il fut, avec Clérian, l'élève assidu. Granet le distingua, le prit en affection, et, en partant pour Rome en 1829, l'emmena étudier avec lui aux sources de l'art. Ses premiers essais se ressentaient de la direction que le maître imprimait à ses études ; sa famille possède encore une toile qu'il peignit à cette époque, *Un intérieur*, dans la manière de Granet.

Quelque forte que fût l'empreinte laissée par le maître, la voie de Loubon n'était pas là. Il aimait l'éclat et le soleil ; il lui fallait la campagne et le grand air. Se souvenant alors des études qu'il avait faites sous Jean Constantin, Loubon quitta Rome et vint à Paris, où il se lia bientôt avec Decamps et Roqueplan ; leurs conseils modifièrent profondément sa manière.

C'est à ce moment que commence la série de toiles dans lesquelles Loubon montra une si fine observation de notre nature provençale. Il devint paysagiste et peintre d'animaux.

Après la retraite d'Aubert, M. Reynard, alors maire de Marseille, par son arrêté du 20 septembre 1845, nomme Loubon directeur de l'école de dessin, et par un autre arrêté du 13 octobre suivant, place Dassy, élève d'Aubert, à la tête du Musée de Mar-

seille, opérant ainsi la séparation administrative de ces deux établissements, réunis jusque-là sous la direction unique d'Aubert.

Loubon s'est toujours acquitté de ses fonctions en administrateur habile. Sous des dehors agréables, on pourrait dire presque légers, il suivait avec soin les cours donnés à l'école des Beaux-Arts. Chaque jour il faisait une visite dans les différentes classes et savait trouver pour chaque élève un mot d'encouragement, ou un conseil qui frappait juste et à propos.

Loubon était très-sympathique; c'est le dernier des directeurs de l'école des Beaux-Arts qui a su réunir autour de lui, dans son atelier privé, un groupe de jeunes artistes qui ont tous fait leur chemin.

Fréquentant la meilleure société de Marseille, il a fait beaucoup pour les arts, et c'est sur son initiative que la ville a organisé pendant bien longtemps des expositions artistiques qui ont entretenu le goût des arts.

Loubon fut nommé chevalier de la Légion d'honneur à la suite de l'Exposition universelle de 1855.

Il devait mourir à la tâche le 2 mai 1863, jeune encore, mais heureux d'avoir, par ses travaux et par ses enseignements, entretenu et réchauffé le goût des arts à Marseille.

Jeanron (Philippe-Auguste), qui a succédé à Loubon, le 11 juin 1863, est né à Boulogne-sur-Mer; le court passage de cet ancien directeur des Beaux-Arts à l'École de Marseille n'a pas laissé des traces assez profondes pour que l'on puisse rien en dire de bien intéressant; un des actes administratifs de Jeanron fut l'élaboration d'un règlement ayant pour objet de revenir sur la séparation du Musée et de l'École; mais les circonstances n'ayant pas été favorables à ces combinaisons rétrospectives, on dut les abandonner.

Jeanron démissionna en 1869, repartit pour Paris, et il mourut en mai 1877, dans un château de la Corrèze appartenant à sa femme, qui est, dit-on, une descendante de Mirabeau.

Ici notre tâche est terminée. Je dirai seulement que l'École est transférée maintenant dans un magnifique local construit tout exprès; que les classes y sont nombreuses et suivies. On y enseigne le dessin d'après la gravure, d'après la bosse et d'après le modèle vivant; il y a aussi un cours de peinture, d'anatomie, de perspec-

tive, d'architecture et de sculpture. Le personnel s'élève à douze personnes, et le budget monte à 26,710 francs.

Le directeur actuel, M. Dominique Magaud, nommé par arrêté du maire de Marseille en date du 2 décembre 1869, est tenu de professer un cours gratuit de peinture à l'École. Il reçoit un traitement de mille francs et jouit en outre de tous les avantages attachés à sa position.

BOUILLON-LANDAIS,
Officier d'Académie, conservateur
du Musée de Marseille.

XVII

HISTORIQUE DE L'ÉCOLE D'ARCHITECTURE, DE SCULPTURE ET DE DESSIN DE LA VILLE DE POITIERS (VIENNE).

(*Extrait de l'annuaire du Poitou*, 1775).

« Cet établissement, formé d'abord sous le titre d'*École gratuite de dessin*, est dû, en partie, à feu Boucher, premier peintre du roi, directeur de l'Académie royale de peinture de Paris. Ce grand artiste envoya, il y a quelques années, des élèves instruits dans différentes villes du royaume, pour reconnaître si le génie des habitants se prêterait à la culture et à l'amour des arts.

« M. Aujollest-Pagès vint à Poitiers ; il y donna des leçons de l'art du dessin, dont il a été et est le professeur-directeur perpétuel. M. Pierres, successeur de M. Boucher, s'est ensuite intéressé au succès de cette école, qui a été autorisée par une délibération de l'Académie de peinture de Paris, expédiée au mois de juillet 1772. Cette école, soutenue par la bienfaisance de M. le comte de Blossac, alors intendant du Poitou, par celle de MM. les officiers municipaux, de MM. les magistrats, et de plusieurs bons citoyens, dont quelques-uns même n'ont pas voulu être connus du public, a bientôt répondu aux vœux de ceux qui l'avaient désirée.

« On doit dire que M. Pagès y a mis lui-même un zèle et une activité qui méritent les plus grands éloges et même de la recon-

naissance. Ces premiers succès donnèrent ensuite l'idée de procurer à cet établissement encore plus de consistance et d'étendue, en la faisant confirmer par le gouvernement. En conséquence, MM. les maires, échevins et plusieurs citoyens de tous les ordres distingués de cette ville, présentèrent, au commencement de l'année 1774, des mémoires à M. l'abbé de Terray, lors ministre d'État, contrôleur général des finances, qui (en sa qualité de directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi, jardins, arts, académies et manufactures royales, et conformément aux lettres patentes du mois de décembre 1676, registrées en Parlement, qui permettent, dans toutes les villes du royaume, ces sortes d'établissements sous l'autorisation du directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi) expédia, le 10 mars 1774, des lettres portant confirmation de l'école gratuite de dessin établie à Poitiers, en l'érigeant et lui donnant le titre d'*École royale académique de peinture, sculpture, architecture et arts analogues au dessin*, lesquelles furent adressées à M. Pallu-Duparc, lors maire de cette ville, qui, pendant le temps de son administration, a donné à cet établissement les témoignages les plus assidus et les plus éclairés de son amour pour le bien public. M. le comte de la Billarderie d'Angiviller, actuellement directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi, jardins, arts, académies et manufactures royales, dont toute la nation connaît les lumières, le goût et le zèle pour la gloire et le progrès des arts, sur le compte qui lui a été rendu de l'Académie royale de Poitiers, lui a accordé, le 6 août 1775, un règlement relatif pour être ajouté aux règlements généraux des écoles académiques donnés par Louis XIV en 1676, lequel fixe sa composition consistant en officiers, amateurs et académiciens, dont on trouvera ci-après la liste de ceux en exercice ou reçus jusqu'à ce moment. Mais ce qui doit achever de démontrer combien cet établissement est utile et peut le devenir de plus en plus, combien il doit inspirer de confiance et de reconnaissance pour le zèle généreux et patriotique de tous ceux qui le composent, c'est que M. le comte de Blossac, lors intendant de cette province, dont la bienveillance s'étendait à tout, voulut bien consentir à en être le vice-protecteur. L'École royale académique s'est aussi formé un règlement particulier pour son administration intérieure. Ses exercices, ses succès, et tout ce qui l'intéresse, ont été soigneusement annoncés, depuis

son établissement, dans les affiches du Poitou. Tous les ministres, toutes les personnes en place à qui elle s'est empressée de rendre ses hommages, lui ont fait l'honneur de lui promettre leur protection. Cette académie continue de fournir des sujets à plusieurs villes pour y enseigner. »

Puis viennent les protecteurs : « M. le comte de la Billarderie d'Angiviller, conseiller du roi, et le vice-président, M. Antoine-François-Alexandre Boudale Nanteuil, chevalier, etc. Les vice-protecteurs honoraires, M. de la Bourdonnaye de Blossac, intendant de la généralité de Poitiers, et son fils, adjoint à la même intendance. — Les officiers : président, M. Jean-Mathieu Chabriel de Morière, écuyer, seigneur de la Pillière, etc., etc... Directeur perpétuel, M. Aujollest-Pagès, correspondant de l'Académie de peinture, sculpture et architecture de Bordeaux et de l'Académie de dessin de Tours, etc., etc. Le garde des sceaux, M. Condonneau, écuyer, etc.; le recteur pris dans la classe des officiers; M. Hallé, prêtre, avocat en Parlement; le recteur, pris dans la classe des amateurs; M. de Curzon, secrétaire du roi; le conseiller commissaire, etc. Le trésorier et le secrétaire perpétuel, les professeurs, les amateurs titulaires, les amateurs correspondants, un amateur honoraire, les artistes et amateurs étrangers, improprement nommés ainsi (car ils sont tous de Bayonne, Nîmes, Bordeaux et Tours); nous ne voyons, en fait d'étranger, que M. de Montuela, de l'Académie des sciences et belles-lettres de Berlin. »

A la mort d'Aujollest-Pagès, cette école gratuite de peinture, sculpture, architecture et arts analogues au dessin qui devint tour à tour École royale, impériale et de nouveau nationale, a fini par dévier du rang hiérarchique auquel elle s'était élevée, dès sa fondation en 1772, sous M. Pierres, successeur de François Boucher.

Sans dépasser les limites de nos communications, nous ne suivrons pas ses transformations et phases successives, que l'on peut trouver jusqu'en 1774 dans les affiches du Poitou, et au journal de Jouineau Desloges, qui en donne l'historique complet. Ces documents précis fournissent les règlements suivis et les récompenses obtenues par les élèves de l'Académie jusqu'à cette époque.

A M. Aujollest-Pagès, nommé directeur et professeur perpétuel,

succédèrent son gendre Hivonnait, et ses petits-fils, feu Achille Hivonnait et son frère, M. Honoré Hivonnait, qui vient de prendre sa retraite au mois de juin 1879, pour laisser la direction à son adjoint, M. A. Brouillet.

L'École communale gratuite d'architecture, de sculpture et de dessin de Poitiers comprend aujourd'hui deux catégories d'élèves :

1° Les élèves adultes et libres appartenant à tous les corps d'état de la ville de Poitiers. Le cours spécial de ces élèves a lieu le soir, de six à huit heures, en hiver; et le matin, de six à huit heures, en été. Le chiffre actuel de ces élèves est de 87.

L'enseignement porte spécialement sur les principes d'architecture, l'ornementation, le modelage et le dessin d'après la bosse. Il porte également sur l'étude de la charpente, de la menuiserie, de la serrurerie, la mécanique et le lavis.

2° La deuxième catégorie se compose des élèves appartenant aux écoles primaire-élémentaire et primaire-supérieure. Le chiffre de ces deux écoles est de 120 élèves.

L'École primaire-élémentaire suit un cours spécial de dessin linéaire, d'ornement, de tête et de paysage, d'après les modèles usités dans les écoles communales de Paris. Ce cours a lieu toute l'année, de une heure à deux.

L'école communale supérieure suit, comme celle des adultes, un cours spécial d'architecture, de lavis, de mécanique, d'ornement, de figure académique, moins le modelage. Ce cours a lieu le jour, concurremment avec celui des adultes, sauf le soir exclusivement consacré à ces derniers.

Le cours du jour, l'hiver, est de midi à deux heures, et l'été, de six à huit heures du matin.

Les professeurs ont été, jusqu'à ce jour, nommés par le conseil municipal, qui alloue un traitement annuel au directeur et professeur, aujourd'hui M. Brouillet, à son adjoint, M. Guéritault, ainsi qu'au surveillant.

Pour ce qui concerne les élèves adultes, ils sont présentés par leurs parents ou leurs patrons. Les autres élèves des écoles primaire-élémentaire et primaire-supérieure sont conduits par leurs professeurs à l'heure des cours.

Le Conseil municipal accorde une ou deux subventions annuelles

aux élèves de l'École gratuite communale de dessin, etc., afin d'aller continuer leurs études artistiques à Paris.

Le conseil général du département de la Vienne accorde une subvention analogue à un élève pour aller continuer ses études à l'École nationale des Beaux-Arts, à Paris. Nous pouvons citer parmi les sujets qui ont été et sont subventionnés par la ville de Poitiers : MM. Perrault (Léon), peintre de genre ; Brunet, Laërt et Pascaud, peintres ; M. Gatineau, sculpteur ; puis MM. Broufsard et Jouneau, élèves sculpteurs de l'École communale de Poitiers, subventionnés par leur département des Deux-Sèvres.

Le conseil général subventionne également M. Goumy, sculpteur, et M. Brouillet fils, élève de M. Gérome à l'École nationale des Beaux-Arts.

Th. Véron,

Peintre d'histoire et membre de la Société des gens de lettres (Poitiers).

XVIII

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN DANS LE DÉPARTEMENT DE L'ALLIER.

Le dessin s'enseigne quelque peu dans presque tous les établissements libres d'instruction, même dans les écoles primaires. Le lycée et les colléges du département ont des professeurs spéciaux. La ville de Moulins possède une école communale gratuite de dessin dont j'ai la direction.

École communale de dessin de Moulins. — L'École communale de dessin a été fondée sous le Directoire ; son premier titulaire fut Charles-Henri Dufour, l'auteur des documents d'un grand ouvrage intitulé *l'Ancien Bourbonnais*. H. Dufour fut remplacé, vers 1834, par Edmond Tudot, de Rouen. C'est à ce dernier que j'ai succédé il y a seize ans. Les appointements de H. Dufour étaient de 900 francs, ceux d E. udot 1,200 et un logement valant envi-

ron 1,000 francs de location. Les miens sont de 1,400, mais sans gratuité de logement ni autre avantage pécuniaire.

Les appointements sont votés par le conseil municipal et payés par la mairie. A part le chauffage et l'éclairage, une somme de 70 francs est consacrée annuellement pour achat de prix.

Primitivement, les leçons n'avaient lieu que deux fois par semaine; elles étaient d'une heure; sous la direction de Ed. Tudot, les leçons eurent lieu chaque jour, jeudis et dimanches exceptés, avec trois mois de vacances; la durée de ces leçons était de deux heures.

Aujourd'hui les vacances sont réduites à deux mois, et les leçons ont lieu tous les jours scolaires de midi à deux heures, et le soir, de sept heures et demie à neuf heures. Les élèves étant actuellement plus nombreux qu'autrefois, le travail a donc presque doublé.

Le titre de directeur-professeur est donné au concours. Le surveillant de l'École est nommé purement et simplement par le maire.

Tous les jeunes gens habitant la ville ou les communes voisines, sans distinction, depuis l'âge de dix à douze ans, sont reçus à l'École de dessin. Les leçons sont entièrement gratuites; mais l'École ne fournit pas ni ne vend pas les objets nécessaires à l'étude : les élèves doivent se pourvoir d'outils, de papier, crayons, etc., chez les marchands de la ville.

L'Éole est fréquentée annuellement par une moyenne de 140 élèves, dont l'âge varie entre dix et trente ans. Actuellement, le nombre des admis est de 153.

L'École de Moulins a fourni aux différents genres d'industries des sujets très-capables. Les lithographes surtout ont bénéficié de son enseignement; après eux tous les ouvriers de la bâtisse, la céramique, le décor, etc., etc. Les employés des diverses administrations, ceux des chemins de fer, les aspirants aux écoles du gouvernement, les ingénieurs, etc., y ont puisé les notions d'ornement ou de dessin linéaire dont ils avaient besoin. Enfin, les amateurs du dessin et de la peinture s'y sont souvent distingués, et plusieurs d'entre eux ont été reçus au Salon de Paris. Les livrets des Salons de ces dernières années, tant ceux de Paris que ceux des provinces, contiennent les noms de plusieurs élèves qui ont récemment quitté l'École de Moulins.

La méthode suivie est celle recommandée par les grands maîtres, qui consiste à procéder par ensemble, à tracer d'abord, autant que possible, le contour extérieur réduit à sa plus simple expression, pour y subordonner les diverses parties qui y sont contenues.

La collection d'estampes que possède l'École est un peu démodée. Ce défaut est racheté par une belle collection de plâtres moulés sur les Antiques : l'*Apollon du Belvédère*, la *Vénus de Médicis*, le *Gladiateur combattant*, le *Germanicus*, y figurent à côté de quelques sujets modernes appartenant au Musée de la ville et mis provisoirement en dépôt dans l'École.

Les exercices comprennent : Étude de la tête, de l'académie d'après des estampes et d'après la bosse. Étude de l'ornement dans ses différents styles. Perspective, notions de myologie et d'ostéologie, dessin linéaire, géométrie pratique, projections d'après des solides en relief, exercices d'architecture, fragments de machines d'après des pièces en relief, épures sur croquis cotés, etc.

Enseignement du dessin au lycée. — Le dessin d'imitation au lycée se pratique suivant le programme adopté par le gouvernement ou les recommandations des inspecteurs. Tête, académie, et, depuis peu, pour certains élèves, étude du paysage, genre Calame. La salle d'étude, un peu étroite et percée de deux ouvertures opposées, l'une au sud, l'autre au nord, laisse beaucoup à désirer pour le dessin d'après la bosse.

Le dessin linéaire, dans le même établissement, enseigné par un professeur spécial, M. Esmonnot, consiste en épures géométriques et en exercices de tout genre tracés sur modèles cotés appendus à la muraille, et d'assez grande dimension pour que tous les élèves puissent exécuter le même sujet en même temps.

J. Bariau,
Conservateur du Musée de Moulins (Allier).

XIX

LES ÉCOLES MUNICIPALES DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE CAEN (Calvados).

La fondation des Écoles de dessin remonte au commencement du siècle actuel. Ces écoles n'ont pas cessé de fonctionner, et ont été toujours fréquentées par de nombreux élèves admis à suivre ces cours, sur le vu d'une carte qui leur est délivrée par le maire.

Ces écoles forment deux divisions :

1° La division du dessin d'imitation.

L'enseignement de ce dessin est donné aux commençants d'après des estampes ou lithographies. Lorsque l'élève est arrivé à reproduire exactement ces modèles, il passe au dessin d'après la bosse.

L'École possède une assez belle collection de moulages sur l'antique, qu'elle doit à des dons successifs de l'État.

Professeurs, MM. Guillard, peintre et conservateur du Musée, et Lechevalier, peintre.

Le nombre des élèves est de 20 à 25.

2° Une division de dessin d'ornement, de trait, de la coupe des pierres et des œuvres d'architecture. Professeur, M. Auvray, architecte de la Ville.

Le nombre des élèves est de 30 à 35.

Il y a quelques années, la Ville a ajouté aux classes que nous venons d'indiquer une classe de sculpture et de modelage comprenant la figure, les animaux et l'ornement.

Professeur, M. Lenordez.

Le nombre des élèves est de 10 à 12.

Les professeurs sont nommés par le maire.

Les Écoles municipales des Beaux-Arts ont formé quelques jeunes gens qui sont allés continuer leurs études à Paris, mais surtout des appareilleurs pour le bâtiment, et un grand nombre de sculpteurs ornemanistes sur bois et sur pierre, dont plusieurs aujourd'hui sont occupés à la restauration de nos monuments.

A. Guillard,

Conservateur du Musée de Caen, officier d'académie.

XX

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN EN CORSE.

On enseigne le dessin au lycée de Bastia, au collége Fesch d'Ajaccio, dans les écoles des Frères Ignorantins, dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices, dans les institutions des Sœurs de Marie et des Sœurs de Saint-Joseph, au petit séminaire d'Ajaccio.

Dans les écoles normales, l'étude du dessin est obligatoire pour tous les élèves des deux sexes, dont le nombre s'élève à quatre-vingts environ. Mais soit à cause de la négligence ou de l'incapacité des professeurs, soit à cause de l'absence d'hommes spéciaux dans les commissions d'examen, les résultats obtenus sont presque nuls, principalement pour ce qui concerne le dessin d'imitation et d'ornement. Je crois pouvoir affirmer qu'il n'est pas en Corse un instituteur ou une institutrice sortant de ces écoles qui soit capable de copier convenablement une figure d'après une estampe.

Au collége d'Ajaccio, l'étude du dessin, obligatoire pour les élèves des classes dites de français, est facultative pour les autres. Quarante élèves, sur plus de trois cents qui fréquentent cet établissement, sont censés étudier le dessin linéaire et d'imitation, d'après des estampes assez bonnes pour la plupart. Cette année seulement, on a ouvert au petit séminaire un cours de dessin linéaire. Le professeur, M. Novellini, artiste peintre, quatre fois reçu au Salon, s'est chargé d'apprendre à quarante élèves les éléments du dessin linéaire et de la perspective.

Dans les institutions des Sœurs de Marie et des Sœurs de Saint-Joseph, des professeurs de fantaisie enseignent à une quinzaine de jeunes filles les éléments d'un art qu'elles ignorent elles-mêmes; ces professeurs sont pris dans le personnel féminin de la maison.

Les Frères Ignorantins choisissent leur professeur dans leur congrégation. S'il se trouve parmi eux un homme habile, ce n'est pas à Ajaccio qu'ils l'envoient; leur enseignement ne produit donc dans cette ville que des résultats insignifiants; ce qui est d'autant plus regrettable que leurs élèves, toujours nombreux, se recrutent

dans la classe peu aisée de la population, l'instruction étant gratuite chez eux. C'est de cette classe que sortent presque tous nos ouvriers, auxquels la connaissance du dessin serait d'une grande utilité pour les travaux de leurs diverses professions.

En résumé, si dans tous ces établissements on a la prétention d'enseigner le dessin, l'insuffisance du nombre de professeurs, se réduisant à un seul pour chaque établissement, l'ignorance ou le peu de bonne volonté de ceux-ci, bien d'accord avec la négligence des élèves, l'insouciance des directeurs comprenant mal l'utilité de cet art, la facilité avec laquelle les examinateurs passent condamnation sur la faiblesse des travaux présentés par les candidats sortant des écoles universitaires, toutes ces causes font que les résultats généraux sont, à mon avis, des moins satisfaisants. L'institution, nouvellement créée par le gouvernement de la République, d'inspecteurs spéciaux, apportera, on peut l'espérer, un changement considérable à cet état de choses.

PERALDI,
Conservateur du Musée d'Ajaccio.

XXI

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN DANS L'ARRONDISSEMENT DE MONTBÉLIARD (Doubs).

A. Collége Cuvier de Montbéliard.

Le dessin d'imitation est enseigné depuis longtemps dans cet établissement; l'enseignement du dessin graphique date de 1873, époque de la réorganisation du collège. Le recrutement des professeurs s'est toujours fait dans la localité; le professeur de dessin d'imitation a 1,000 francs d'honoraires, le professeur de dessin graphique 700, fournis, comme les traitements des autres professeurs, par la municipalité, le collége étant communal. Le nombre des élèves pour le dessin d'imitation est actuellement de 157; pour le dessin graphique, de 80; ce personnel est presque uniquement

composé des élèves du collège. Un legs de madame Berchem, de Montbéliard, a permis de donner, dans ces derniers temps, plus d'extension et d'importance à l'étude du dessin, et l'on a autorisé les élèves étrangers au collège à fréquenter les cours, moyennant une rétribution mensuelle de 3 francs. Chaque élève qui suit les cours a deux heures par semaine de dessin d'imitation et deux heures de dessin graphique.

Les modèles employés sont : 1° pour le dessin d'imitation :

Lithographies de Julien (têtes, études, académies), paysages de Calame, photographies d'après les Antiques du Louvre et Plâtres de la même provenance. On n'a pour le dessin d'ornement que des modèles en petit nombre.

2° Pour le dessin graphique :

Atlas de Tronquoy ; quelques modèles d'architecture et de machines de Stanislas Petit. Balustrades et maisonnette en plâtre ; des engrenages et quelques modèles en bois et en métal.

B. École normale des instituteurs protestants de Montbéliard.

Dessin d'imitation et d'ornement. Installation, mobilier, collections.

Il n'y a pas de local affecté spécialement à l'étude du dessin ; les leçons se donnent dans les salles d'étude. Chaque élève se procure les objets nécessaires. Les collections et modèles sont les suivants :

1° Les cinq premières années du journal de dessin *le Petit Artiste*, contenant des modèles de dessin linéaire, d'architecture et de topographie.

2° *Le corps humain*, par Sébastien Cornu, 30 planches.

3° *Flore ornementale*, par Ruprich-Robert, 30 planches.

4° *Cours rationnel de dessin*, d'Henriet.

5° *Cours de dessin d'ornement*, par Henry des Vosges.

6° Quelques modèles donnés comme sujets de composition aux examens du brevet de capacité.

Dessin graphique.

Même local et même maître. Même nombre d'élèves que pour le dessin d'imitation et d'ornement.

Collection et modèles : 1° *Cours de dessin géométrique renfermant une étude détaillée des constructions géométriques, des sujets d'application dressés à l'échelle. Exercices de lavis à teintes*

plates et un grand nombre de questions posées, dans les examens, par Darchez.

2° *Cours de dessin linéaire et d'architecture,* par Henry des Vosges.

Méthode : Les constructions géométriques sont d'abord expliquées au tableau par le maître. Résultats satisfaisants.

C. École normale des institutrices protestantes de Montbéliard.

Enseignement du dessin. Professeur : une maîtresse adjointe.

Nombre des élèves : 7 en première année, 5 en deuxième, 7 en troisième ; total : 19.

Première année : Dessin d'objets usuels d'après nature, deux heures par semaine.

Deuxième et troisième année : Dessin linéaire, une heure par semaine. Dessin d'ornement, deux heures.

Ouvrages et modèles employés : Lamotte, *Cours méthodique de dessin linéaire.*

Darchy, *Cours de dessin géométrique.*

D'Henriet, *Cours rationnel de dessin.*

F. A. M., *Cours d'ornement.*

Le Petit Artiste.

D. École primaire catholique d'Audincourt. M. Berthoz, instituteur.

40 adultes et élèves de l'école. Dessin industriel de machines d'après des modèles excessivement simples, en bois ou en carton, façonnés par l'instituteur-maître.

E. Il y a encore, dans l'Inspection de l'arrondissement de Montbéliard, plusieurs écoles dans les communes rurales, où le dessin est appliqué particulièrement à la levée des plans.

Les renseignements qui précèdent prouvent que l'art du dessin laisse un peu à désirer dans notre région, où cependant l'instruction est largement développée ; cet état rudimentaire est regrettable dans une contrée où l'industrie mécanique est pratiquée sur une large échelle.

B. Favre,
Président de la Société d'émulation de Montbéliard.

XXII

DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

DANS LES ÉCOLES MUNICIPALES DE LA VILLE DE TOURS

(Indre-et-Loire).

École municipale gratuite de dessin de la ville de Tours.

Cette École est dirigée par M. Félix Laurent, artiste peintre, élève de P. Delaroche et de Charles Gleyre.

Les cours ont lieu tous les jours, de 7 à 9 heures du soir, à l'exception des dimanches, des jeudis et des jours fériés.

L'École est fermée pendant les mois d'août et de septembre.

Cent soixante-dix-neuf élèves sont inscrits pour l'année scolaire 1878-1879 ; ils suivent les cours sans autre condition d'admission.

Le directeur est le seul professeur attaché à cet établissement ; il a été nommé titulaire de ce poste par arrêté de M. le préfet d'Indre-et-Loire, sur la présentation de M. le maire de Tours, le 8 septembre 1876, en vertu des prescriptions contenues dans la dépêche de M. le ministre de l'Intérieur, en date du 24 août de la même année.

Le conseil municipal de Tours alloue à M. Félix Laurent une subvention de 2,500 francs, avec le logement, pour ses deux fonctions de directeur de l'École de dessin et de conservateur du Musée de Tours.

Frais d'entretien de l'École de dessin portés au budget de la ville :

Traitement du concierge, surveillant de l'École. . .	650 fr.
Éclairage	900
Chauffage.	100
Papier, crayons, moulages, terre à modeler.	250
Modèles vivants.	280
Médailles et frais relatifs à la distribution des prix. .	200
Impressions et frais divers.	170
Total. . .	2,550 fr.

Une subvention de 1,200 francs est en outre accordée à un élève

de l'École de Tours pour l'aider à continuer ses études à l'École nationale des Beaux-Arts, à Paris. — M. Eugène Bossard, élève de M. Henri Lehmann, en jouit actuellement.

Un legs de 1,500 francs de rente a été fait à la ville de Tours par M. Charles Gilles, à la condition d'entretenir à Paris un jeune sculpteur. — M. Roulleau, élève de M. Cavelier, en jouit actuellement.

Une subvention de 1,500 francs a été également votée par le conseil général du département en faveur de M. Grasset, premier grand prix de Rome de sculpture (1878).

Les modèles solides exécutés d'après les formules géométriques, ou d'après une décoration simple et élémentaire, sont mis tout d'abord sous les yeux des plus jeunes élèves, qui apprennent ainsi, sur la nature même et par une démonstration raisonnée du maître, les principes fondamentaux de la perspective et de la science du dessin.

Par le groupement des différentes figures et par les effets de la lumière que l'on peut varier indéfiniment, le maître multiplie à son gré les sujets d'étude les plus attrayants, les plus utiles et les plus instructifs pour les élèves, qui se familiarisent bien vite à la transformation des corps vus dans l'espace et compris dans le rayon visuel. — Il n'est pas jusqu'à la projection des ombres, si difficile, qui ne recoive une complète et évidente solution.

Les élèves de la deuxième division travaillent d'après les modèles lithographiés publiés par la maison Goupil et Cie, éditeurs, sous la direction de M. J. L. Gérome, peintre, membre de l'Institut : 1° Études d'après l'Antique; 2° études d'après les Maîtres.

Les études graphiques de fleurs et fruits, par M. Chabal Dussurgey.

Les paysages, fusains de M. Allongé.

Les études d'animaux de Brascassat et de Rosa Bonheur.

L'Ornement polychrome, par M. A. Racinet.

L'Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité, par M. A. Deville.

Tous ces modèles servent à former la goût des élèves et à développer chez chacun d'eux les aptitudes spéciales dont ils peuvent être doués.

Les modèles d'ornement en relief moulés sur les types originaux

choisis dans l'Antiquité, le Moyen Age, la Renaissance et les XVIIe et XVIIIe siècles, sont copiés par les élèves de la première division, ainsi que les chefs-d'œuvre de la statuaire antique.

Une vingtaine d'élèves dessinent l'ensemble d'après nature et d'après la bosse, dont quatre sculpteurs.

Nota. — Deux dessinateurs ont été reçus au concours des places de l'École nationale des Beaux-Arts, à Paris (août 1877) : M. Eugène Bossard, dix-huitième, et M. Marius Roy, vingt-quatrième.

Sur les *neuf* écoles primaires municipales de la ville de Tours, il en est *trois* où l'on consacre quelques heures par semaine à l'enseignement du dessin d'imitation. Les *modèles* employés sont ceux des cahiers de l'écolier parisien et d'autres du même genre. Aucun professeur spécial n'est attaché à ces établissements. Aucun fonds n'est destiné à cet enseignement.

Félix LAURENT,
Officier d'académie,
Directeur de l'École municipale de dessin
de la ville de Tours.

XXIII

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN DANS LE DÉPARTEMENT DU LOT.

Le dessin est enseigné, dans le département du Lot, dans un seul établissement spécial, l'École municipale de dessin de la ville de Cahors. Le professeur est aujourd'hui M. Antoine Calmon, sculpteur, qui a succédé à M. Benâtre, successeur lui-même de M. Behaguel. La Ville donne une subvention de 1,000 francs, plus 200 francs pour entretien et achat de modèles ; tous les autres frais sont également couverts au moyen d'un crédit alloué par le conseil municipal. Il y a en moyenne 40 élèves suivant quatre cours par semaine, de huit heures à neuf heures et demie du soir. On enseigne le dessin linéaire et le lavis (méthode Tronquoy) ; le

dessin d'imitation d'après l'estampe et la bosse ; le dessin d'ornement, et enfin le modelage.

La fondation de cette école municipale, qui donne de très-bons résultats, remonte à 1836.

Au lycée de Cahors, l'enseignement est donné avec beaucoup de succès par M. Planavergne ; plusieurs fois ses élèves ont eu des prix au concours académique, et une fois même au concours général. Tous les élèves du lycée assistent à ce cours, sauf ceux des classes primaires. Il y a des modèles en ronde bosse et des lithographies de Julien, de Lecomte et de Laurens : quelques-uns de ces modèles, — les meilleurs, — ont été envoyés par le Ministère.

A l'école communale de Cahors, on suit la méthode du Frère Victoris pour le dessin linéaire, celle du Frère Arcadius pour le dessin d'ornement, celle de Julien pour le dessin d'imitation. Il y a 45 élèves dans la première classe, 30 dans la seconde. Résultats satisfaisants.

A Puy-l'Évêque et à Cajarc, les Frères des Écoles chrétiennes donnent beaucoup de soins à l'enseignement du dessin, et ils ont envoyé de bons travaux à l'Exposition universelle. A Puy-l'Évêque, il y a 70 élèves pour le dessin linéaire, 105 pour le dessin d'ornement, 40 pour le dessin d'imitation. Deux professeurs sont chargés de l'enseignement, et suivent les méthodes des Frères Bernard et Alexis ; pour le dessin d'imitation, on se sert des estampes de Julien d'après l'antique. Les élèves consacrent trois heures par semaine au dessin linéaire, deux heures au dessin d'ornement, deux heures au dessin d'imitation.

Dans l'arrondissement de Gourdon, il n'y a aucun enseignement sérieux des arts d'imitation.

Reste à parler du collége de Figeac : le professeur a été signalé comme zélé ; pour ce qui concerne les méthodes et le temps employé, on ne s'écarte pas des traditions universitaires.

A. Marion,
Inspecteur d'académie du Lot.

XXIV

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN A LANGRES. (Haute-Marne).

Un arrêté de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en date du 10 février 1879, a attribué à chacune des académies universitaires un inspecteur de l'enseignement du dessin, et quelques jours après, une circulaire ministérielle a été adressée aux recteurs d'académie, ainsi qu'aux préfets, pour leur demander de prêter leur concours à ces inspecteurs dans la mission délicate qu'ils ont à remplir.

Les arts du dessin sont, en effet, très-négligés; aussi doit-on applaudir aux utiles mesures que vient de prendre M. le Ministre. C'est sous l'impression de la tendance du Gouvernement à faire des applications sérieuses de cet art dans les établissements d'instruction publique, et en présence du désir exprimé par lui de voir apporter dans l'enseignement des innovations désirables, qu'il a paru intéressant de résumer l'histoire des Beaux-Arts à Langres. La Circulaire adressée par M. le Ministre des Beaux-Arts aux Sociétés savantes au mois de février dernier traçait d'ailleurs la marche à suivre.

Dans les siècles derniers, l'étude des Beaux-Arts dans la ville de Langres était en grand honneur; il y a peu de temps encore des artistes éminents ont illustré ce pays et ont eu une renommée qui s'est répandue au loin; mais malheureusement depuis quelques années le feu sacré s'est presque éteint, et c'est à peine si on voit poindre quelques rares sujets annonçant des dispositions et ayant les aptitudes si indispensables à l'étude des Beaux-Arts. Jusqu'en 1782, les cours de l'École furent dirigés d'une manière très-irrégulière; mais à partir de cette époque, où une fondation en assura l'organisation, ils ont pris une importance véritable.

Une lettre du sieur Rouillé, intendant de Champagne, qui se trouve aux archives de Langres, fait voir quel intérêt on attachait déjà à cette époque aux études du dessin. Elle confirme en ces termes l'établissement de l'École :

« A Châlons, le 20 aoust 1784.

« J'ai reçu, Messieurs, avec la lettre que vous m'avez écrite le 5 de ce mois, les délibérations et règlement que vous avez faits pour l'école publique et gratuite de dessin de votre ville.

« Je ne puis trop louer cet établissement, utile non-seulement pour les sciences, mais même pour les arts mécaniques. Le règlement que vous avez fait me paraît très-sage et contenir de bonnes vues. Je l'approuverai sans aucune difficulté. Mais comme cet établissement précieux ne me paraît autorisé que par une simple délibération des officiers municipaux, je crois qu'il serait nécessaire que le tout fût constaté par une délibération du corps général de la Ville où seraient appelés ceux qui y ont droit [1].

« Je vous renvoie la Commission de M. Chardenal, que j'ai visée, comme vous le désirez. Je ne puis qu'approuver le choix que vous avez fait [2].

« Recevez mes remercîments sur la médaille que vous m'avez envoyée et qui me paraît très-bien gravée [3].

« ROUILLÉ.

« *Messieurs les officiers municipaux, à Langres.* »

(Archives de Langres. Art. 13976.)

M. Thomassin succéda à M. Chardenal après la Révolution; il ne resta que peu de temps. On offrit alors la direction de l'École à M. Berger; mais ses aspirations étaient plus élevées : la scène modeste de sa ville natale ne lui suffisait pas. Il trouva une posi-

[1] L'intendant oubliait sans doute que les officiers municipaux nommés par le corps général de la Ville et assistés d'un conseil avaient pu créer cet établissement, sauf l'approbation de l'intendant de Champagne.

[2] M. Chandenal a été le premier professeur de dessin.

[3] La médaille dont il s'agit était destinée aux distributions de prix, et est encore donnée aujourd'hui aux élèves. Le coin est à la monnaie de Paris, qui frappe les médailles chaque année sur la demande qui lui en est faite par l'administration municipale. La face porte les armes de la ville surmontées de la couronne ducale; elles sont d'azur au sautoir de gueules, cantonné de France. Au bas sont les attributs des Beaux-Arts avec ces mots : Prix de l'École gratuite de dessin. La légende : Ville de Langres, 1782, indique d'une manière positive l'époque de la fondation de l'École. Le revers porte une couronne de laurier avec un champ libre destiné à graver le nom de l'élève qui a remporté le prix.

tion meilleure à Cambrai et s'y fixa. Berger était un peintre classique du meilleur genre ; il excellait dans les portraits, auxquels il donnait la vie et la plus grande vérité.

Le professeur Dominique Morlot prit alors la direction de l'École ; il avait un mérite réel et fit quelques élèves. Sa grande qualité surtout était de faire aimer son art. Aussi son caractère conciliant et gracieux réveilla dans la ville le goût des arts, qu'il professait d'ailleurs d'une manière sérieuse.

Il se servait du pinceau avec facilité, et on voit encore dans sa ville natale de nombreux tableaux, qui, sans être de premier ordre, ne laisseront pas tomber son nom dans l'oubli. A la fin de sa vie, des obligations de famille l'appelèrent à Troyes, où il se fixa d'une manière définitive. On voit au musée de cette dernière ville plusieurs de ses œuvres avec son portrait, où il est représenté accompagné de son chien fidèle, auquel il portait la plus grande affection et qui le suivait partout.

Dominique Morlot demeura attaché à ses fonctions jusqu'en 1821, époque à laquelle il fut remplacé par M. Dubuisson.

Parmi ses élèves, on peut citer Ziégler et les frères Lescornel, qui tous ont laissé un nom glorieux dans les annales artistiques de Langres.

M. Dubuisson fut attaché à l'École jusqu'en 1830. Peintre de goût et soigneux de ses œuvres, il laissa quelques miniatures très-finement traitées et représentant surtout des sujets assez légers, mais bien exécutés. Il mourut à Metz, où il ne cessa jusqu'à la fin de sa vie de cultiver son art.

M. Guidel succéda à M. Dubuisson. Élève de M. Morlot et de l'École des Beaux-Arts de Dijon, il remporta un premier prix au concours général de cette ville. C'était d'ailleurs un dessinateur classique, peignant suivant la méthode des maîtres de l'époque de la Restauration et professant surtout les meilleurs principes. Aussi ses leçons étaient-elles suivies par de nombreux élèves. Des infirmités l'obligèrent à se retirer en 1857, et il se fixa au village de Rolampont, à dix kilomètres de Langres, où il acheva ses jours.

Il dirigeait l'École communale gratuite, composée en grande partie de fils d'ouvriers auxquels il enseignait le dessin d'ornement, en choisissant avec soin les modèles, soit gravés, soit en plâtre, d'après la profession qu'ils devaient embrasser. C'était le côté

pratique de son enseignement, qui était complété par l'étude de la figure. On se rappelle encore les concours d'académie d'après la bosse, qui, à cette époque, étaient suivis par de si nombreux concurrents, et parmi lesquels il était difficile de faire un choix pour décerner les récompenses.

Au collége, il faisait un cours spécial, mais presque exclusivement artistique; l'école de dessin non gratuite était suivie dans cet établissement par des élèves ayant des dispositions réelles, et comprenant surtout la nécessité de compléter leurs études humanitaires par des arts utiles.

A cette époque, on était loin d'attacher au dessin l'importance qu'il doit avoir; on ne le considérait que comme un art d'agrément; on oubliait qu'il est le langage de l'industrie; aussi les cours se bornaient à la reproduction du corps humain, sans trop s'occuper du dessin graphique, du lavis et des nombreuses applications que le niveau actuel des connaissances oblige sans cesse de mettre en œuvre. Aujourd'hui, à l'École de Langres, bien des tentatives sont faites pour arriver au but réel et utile des arts et du dessin, mais elles pèchent par leur origine.

Et comment enseigne-t-on à Langres le dessin proprement dit? Comme dans la plupart des écoles.

Au lieu d'apprendre à l'élève à bien voir la nature en l'obligeant sans cesse à se rendre compte de ses effets, de ses ressources, de ses moyens, à les maîtriser, à se les approprier, on emploie précisément la seule méthode qui l'empêche de comprendre. C'est-à-dire que rarement on le met en présence de modèles en plâtre, et trop souvent en présence de gravures soit au trait, soit très-patiemment ombrées avec des hachures, lui demandant un temps considérable, et de plus une sûreté de main que peu de sujets peuvent acquérir. Aussi voyons-nous chaque année dans les concours de l'École des résultats très-peu satisfaisants, et surtout des dessins inachevés; mais peut-être doit-on attribuer ces derniers au temps trop limité que les élèves peuvent consacrer à l'étude du dessin, que leurs travaux scolaires obligent à négliger. On ne peut donc qu'applaudir à la nouvelle direction que M. le Ministre essaye d'imprimer aux arts graphiques et d'imitation; ils seront traités plus sérieusement, on obligera les élèves à les considérer comme faisant partie du programme des études, et les résultats seront meilleurs.

Le professeur de dessin reçoit un traitement de la Ville pour le cours municipal gratuit; au collége, les élèves payent une très-modique rétribution. Les cours de dessin graphique y sont faits en partie, depuis quelque temps, par les professeurs de mathématiques, comme complément nécessaire et applications des sciences auxquelles les élèves sont initiés, innovation très-heureuse qui promet des résultats sérieux pour l'avenir.

Henry Brocard,
Secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres.

Des notes sur l'enseignement du dessin à Chateau-Gontier (Mayenne) devaient être placées ici. On les trouvera plus haut, à la fin du travail de M. Tancrède Abraham, *Origines d'un musée de chef-lieu d'arrondissement*, p. 61.

XXV

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN A CAMBRAI (Nord).

Il existe à Cambrai :

Une école communale gratuite de dessin pour les jeunes gens;

Un cours de dessin annexé à l'école laïque municipale gratuite des filles.

École de dessin.

L'École de dessin comprend :

L'enseignement du dessin linéaire;

L'enseignement du dessin d'imitation : distincts l'un de l'autre.

— Le Cours de dessin linéaire est de fondation relativement récente : 1868. Il reçoit :

Les élèves libres, ouvriers ou autres, les mardis, jeudis et samedis, de 8 à 10 heures du soir;

Les élèves de l'école laïque municipale gratuite des garçons, les mardis et vendredis, de 11 heures du matin à 1 heure de l'après-midi;

Les élèves du collége communal, internes ou externes, les mardis, jeudis, samedis, de 10 heures à midi.

Deux professeurs sont attachés à cet enseignement : M. Christian, ingénieur civil, ancien élève de l'École centrale, touche comme professeur-directeur, depuis la fondation du cours, 1,800 fr. par an et donne 20 heures de leçons par semaine; M. Désicy Henri, dessinateur au bureau des ponts et chaussées, est sous les ordres du directeur et reçoit annuellement comme professeur adjoint, depuis sa nomination à l'emploi, en 1872, 800 francs pour 16 heures de leçons hebdomadaires. Il n'assiste qu'aux classes faites aux élèves libres.

Le nombre de ces derniers est actuellement de 45; celui des élèves de l'école laïque, de 60; celui des élèves du collége s'élève à 125, ce qui forme un total de 230.

Un homme de service, surveillant pendant les heures d'ouverture, est attaché au cours de dessin linéaire. Il touche de ce chef, et comme gardien du musée communal, 520 francs, et reçoit en outre le logement, le chauffage et l'éclairage [1].

Les élèves du collége sont, pour la discipline pendant leur présence aux cours, sous l'autorité directe de leurs maîtres d'étude.

L'enseignement comprend le dessin linéaire géométrique dans toutes ses parties; le dessin des machines, épures, etc.; le dessin d'architecture; le lavis et les tracés de perspective linéaire.

Historique de l'École. — L'École de dessin d'imitation, plus généralement désignée sous le nom d'Académie de dessin, a été fondée le 14 novembre 1780, conjointement par les États du Cambrésis et le magistrat de Cambrai, sur la proposition d'un artiste cambrésien, Antoine Saint-Aubert, élève de Lancret.

La dépense était alors supportée, selon l'usage financier de la province, pour deux tiers par les États, pour l'autre tiers par le Domaine ou la Ville.

Devenue exclusivement municipale après 1789, cette école, malgré la pénurie des finances communales, fut maintenue sans interruption aucune.

Elle eut successivement pour maîtres, à partir de 1780, Antoine-

[1] Une somme de 400 francs environ est affectée aux menues dépenses et aux frais de distribution de prix.

François Saint-Aubert, né à Cambrai le 10 septembre 1715. Il se retire en 1787, et meurt le 4 avril 1788.

Son fils Louis-Joseph-Nicolas, né à Cambrai le 13 mars 1755, lui succède. Après avoir aidé officiellement son père, dont il était l'élève, il devient titulaire à la retraite de celui-ci, et meurt en fonction le 12 novembre 1810.

Son fils aussi, également son élève, Antoine-Louis, né le 1er septembre 1794, est alors chargé par intérim de l'enseignement, qu'il remet le 9 août 1811 à :

Pierre-Joseph Grohain, né à Lille le 14 février 1780, élève des écoles académiques de cette ville, alors sous la direction de Louis Watteau (neveu du grand Watteau), et de l'École des Beaux-Arts de Paris. Grohain obtient l'emploi par concours. Sa nomination est datée du 5 mars 1811. Il reste seul jusqu'au 6 juillet 1831, où le peintre d'histoire Ducis, neveu du littérateur de ce nom, devient, par choix, directeur de l'École. Grohain prend alors le titre de professeur adjoint.

Ducis ne paraît guère à Cambrai, et donne le 24 octobre suivant sa démission, motivée sur le mauvais état de santé de..... sa femme.

Le 2 février 1832, Jean-Baptiste Désoria, né à Paris en 1758, élève de Restout, est de même choisi pour diriger l'École, avec Grohain sous ses ordres. Le 19 septembre de la même année, il meurt à Cambrai du choléra.

Pour obéir à un vœu exprimé antérieurement, un nouveau concours pour la place vacante est alors ouvert. Berger Joseph, né à Langres le 30 juillet 1798, élève de l'École de Dijon, puis de celle des Beaux-Arts de Paris en même temps que de l'atelier de Gros, obtient le premier rang à ce concours, le 17 janvier 1833.

Grohain demeure également sous ce nouveau directeur professeur adjoint jusqu'en 1849.

Il est alors pourvu de la direction d'un cours nouvellement créé sous le nom de Cours de dessin industriel.

On y enseignait, outre les mêmes matières qu'à l'Académie, le dessin linéaire, la peinture décorative à l'huile et l'aquarelle. Ce cours était gratuit; par contre, on imposait aux élèves de l'École dirigée par Berger une rétribution scolaire que tous sans exception devaient acquitter. La nouvelle institution dura jusqu'en 1864,

où elle fut supprimée par raison d'économie, tandis que la gratuité était rétablie pour la vieille école. Grohain reçut alors une pension de retraite jusqu'à sa mort, le 9 mai 1872; il avait quatre-vingt-douze ans.

Berger, dès qu'il s'était vu privé du concours de son adjoint, s'était fait aider par son propre fils Abel, encore sur les bancs de l'École, dont il était élève. Mais celui-ci partait bientôt pour Paris, en 1850, afin d'y continuer ses études artistiques à l'École des Beaux-Arts et dans l'atelier de Léon Cogniet Berger père suffit seul alors à la besogne, jusqu'au 15 octobre 1857.

A cette date, Abel-François-Nicolas Berger, né à Paris le 24 septembre 1826, après de remarquables succès d'école et d'atelier [1], revint à Cambrai remplacer dans la direction de l'Académie son père, qui devint professeur adjoint, le tout avec l'agrément de l'autorité municipale.

Le 6 octobre 1870, Berger Joseph mourait en fonction, emporté en vingt-quatre heures par une apoplexie.

Le 1er juillet 1871, Achille-Joseph Durieux, né à Cambrai le 7 juillet 1826, devenait par concours professeur adjoint à l'École, où il avait reçu les premières notions de l'art qu'il était appelé à y enseigner.

Berger et Durieux sont actuellement en exercice, tous deux sont officiers d'académie : Berger, depuis le 12 octobre 1877; Durieux, depuis 1874.

L'École, en tant qu'enseignement, se divise en deux sections :

Dessin d'imitation d'après l'estampe;

Dessin d'après la bosse et le modèle vivant, plante vivante et plastique.

La première section comprend : l'étude des principes; trois classes de tête, une classe d'académie et deux classes d'ornement.

La bosse se compose d'une classe élémentaire, d'une classe de tête et d'une classe d'académie, laquelle se confond avec celle du modèle vivant. On y a joint, comme complément, un concours de plante vivante et un cours de plastique.

[1] Abel Berger obtint à l'école des Beaux-Arts, du 17 avril 1852 au 21 avril 1855, une mention et cinq médailles, et une autre médaille dans un concours ouvert entre les élèves de l'atelier de Léon Cogniet.

Les principes du dessin d'après l'estampe consistent dans la reproduction graduée des différentes parties de la figure, fragments de plus en plus complets, conduisant l'élève du simple au composé, du détail à l'ensemble.

Dans les autres classes de cette première section, les ombres sont données à l'estompe, avec quelques accents de crayon.

Dans la classe d'académie, des éléments d'anatomie (ostéologie et myologie) sont enseignés par le professeur, suivant le besoin des études.

Les principes du dessin d'après la bosse sont la reproduction, sous des points de vue variés, de solides géométriques : cube, pyramide, prismes divers à base polygonale, cylindre, cône, sphère et ove, dont l'étude est complétée par quelques notions orales de perspective pratique, linéaire et aérienne.

Le modèle vivant ramène naturellement la répétition des éléments d'anatomie.

Le travail, dans cette seconde section, se fait exclusivement à l'estompe, sur papier demi-teinte avec fonds et rehauts de blanc.

Des concours de trait pour les classes d'après l'estampe ont lieu chaque trimestre, indépendamment du concours ombré de fin d'année.

Des concours d'ensemble se font en nombre égal et aux mêmes époques que les précédents, dans les classes de bosse et de modèle vivant, qui fournissent toutes aussi un concours de fin d'année entièrement terminé.

Les concours d'ensemble consistent, comme faire, en dessins sans fond, avec indications sommaires, au crayon frotté, des masses d'ombre et de lumière.

Dans la classe de bosse élémentaire, les modèles de ces concours sont choisis parmi les objets ou meubles usuels, échelle, table, chaise, vases culinaires, ustensiles divers, etc., destinés à familiariser l'élève avec le dessin croquis d'après nature, proprement dit.

En août 1878, une décision du conseil municipal adjoignait à l'école communale gratuite l'enseignement du dessin rendu obligatoire dans les établissements d'instruction publique, augmentant en faveur des élèves du collége la durée des cours de l'École.

Ces cours ont lieu tous les jours, de 10 à 11 heures du matin, et de midi à 2 heures du soir.

Les cours du matin sont spéciaux aux élèves externes du collége, divisés en sections, selon la classe universitaire à laquelle ils appartiennent. Chaque section se représente deux fois par semaine. Les cours de midi à 2 heures reçoivent les élèves libres et les sections des élèves internes du collége, séparés des premiers, et restant, comme les externes, sous la surveillance de leurs maîtres d'étude.

Les lundis, mercredis et vendredis, de midi à 2 heures encore, ont lieu dans une salle particulière les cours de bosse, de modèle vivant et de plastique.

Les élèves libres, à quelque position qu'ils appartiennent, sont admis sur une demande, formule remplie et signée par les parents ou ayants droit.

Les professeurs donnent simultanément chacun trois heures par jour à l'enseignement; le professeur-directeur reçoit par an 2,800 francs, le professeur adjoint 1,800 francs; il est aux ordres du directeur. Les deux sont tenus de se suppléer au besoin.

Un homme de service, surveillant aussi des classes, est également attaché à l'Académie de dessin; il est logé, chauffé, et touche 400 francs par an [1].

L'Ecole possède 9,000 modèles gravés, lithographiés ou photographiés, et 400 plâtres. Elle est située, depuis le 20 avril 1864, dans une vaste chapelle et d'autres salles de l'ancien hôpital Saint-Julien, de même que le Cours de dessin linéaire.

Les deux sont administrés respectivement, à titre gracieux, par une commission dont le maire est le président-né. Les professeurs y ont, de part et d'autre, voix consultative. La distribution des prix se fait en commun; les vacances et congés sont ceux des établissements universitaires.

Les ressources nécessaires à l'entretien des deux enseignements font chaque année l'objet de deux articles spéciaux au budget de la Ville.

Les limites étroites assignées à chaque communication imposent forcément à celle-ci toute la sécheresse d'une nomenclature. Il n'est peut-être pas alors sans intérêt d'ajouter que les faits dont elle se compose ont été développés dans une publication faite en

[1] L'importance de la somme affectée aux menues dépenses de l'École et aux frais de distribution de prix est environ la même que pour le Cours de dessin linéaire.

1874, et intitulée : *les Artistes cambrésiens du* IXe *au* XIXe *siècle, et l'École de dessin de Cambrai*[1].

Cours de dessin de l'École laïque municipale gratuite des filles.

Ce Cours a été établi, comme essai, en 1877, par délibération du conseil municipal du 6 novembre, sur la demande collective de la directrice de l'École, mademoiselle d'Origny, et de l'inspecteur de l'enseignement primaire, M. Baumier. Il a pour but de mettre les aspirantes au brevet supérieur dans la possibilité de l'obtenir complet.

Sur la proposition de M. l'inspecteur d'académie, un arrêté préfectoral du 23 novembre nommait professeur de ce cours M. Durieux (Achille-Joseph), officier d'académie et professeur adjoint à l'École communale de dessin ; la délibération du conseil ci-dessus mentionnée fixait son traitement annuel à 400 francs.

Le Cours fonctionne depuis le 1er janvier 1878 ; il se fait, dans l'École, les lundi, mercredi et vendredi de chaque semaine, de 2 à 3 heures du soir. L'enseignement comprend le dessin d'ornement : 1° d'après l'estampe ; 2° d'après le relief ou la bosse ; 3° le dessin d'après nature.

Le nombre des élèves est de 40, divisées en trois sections.

La section élémentaire se compose de 20 jeunes filles qui ont déjà reçu, au cours de leur instruction primaire, quelques notions de dessin linéaire. Elles s'habituent aux lignes et aux formes en copiant, selon la méthode Carot, les cahiers de principes de cette méthode. Des compositions ont pour sujet des exercices de dessin linéaire ou la copie d'un ornement dans des dimensions différentes du modèle.

Le second cours est exercé à copier, d'après l'estampe, des ornements ombrés d'une façon simple, claire et précise, sans parti pris de crayon, afin de les mettre à même de rendre convenablement, comme faire, et sans embarras les formes et l'effet, lorsqu'elles passeront dans la classe supérieure. Des concours trimestriels leur sont également imposés.

Enfin, la première section travaille exclusivement d'après le

[1] Par A. D. Cet ouvrage donne la biographie complète des maîtres dont il vient d'être parlé ; l'histoire détaillée de l'École, et des notions sur plus de deux cents artistes cambrésiens antérieurs au XIXe siècle, avec 10 planches, le tout d'après des documents originaux et authentiques.

relief. On y débute par la reproduction de divers solides géométriques sous leurs principaux aspects. Cette étude est l'objet d'explications données par le maître, au tableau, touchant la perspective des lignes et des plans, et la théorie mécanique des ombres et des lumières.

Le dessin bas-relief ou bosse, alterné, succède aux précédents exercices. Il est aussi l'objet d'explications de la part du professeur. Les modèles sont empruntés partie aux reliefs Léon Chédeville (de dimensions un peu petites), partie aux plâtres, ornements d'après l'antique, de l'École communale de dessin. Les concours trimestriels de cette classe, pendant lesquels les élèves ne reçoivent du maître que des conseils oraux, consistent dans la reproduction, à leur grandeur réelle, de petits meubles, d'ustensiles divers, etc., reproduction constituant le dessin d'après nature.

Les travaux du cours supérieur sont exécutés sommairement sur papier demi-teinte, sans fond, au crayon frotté, avec rehauts de blancs pour les lumières [1].

En dehors des appointements du professeur, les dépenses afférentes à l'enseignement du dessin à l'École laïque municipale des filles sont couvertes par de modestes subventions consenties par l'administration communale [2].

Durieux,

Membre de la Société d'émulation de Cambrai.

[1] Bien que l'enseignement ne compte encore que deux ans d'existence, le premier cours fonctionne néanmoins effectivement, les jeunes filles qui le composent ayant commencé par les exercices de seconde année leur apprentissage de dessin.

[2] Pour compléter cette notice, il est utile d'ajouter que depuis le 15 février 1880, l'enseignement du dessin a été étendu à toutes les classes de l'École laïque municipale des filles.

XXVI

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN AU MANS (Sarthe).

J'ai l'honneur d'envoyer à la réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts, à la Sorbonne, le rapport que vient de m'adresser M. Desgranges, professeur de dessin d'imitation pour les ouvriers, à la mairie du Mans, par suite de la publicité que j'ai fait donner à la circulaire de février 1879 de M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, et d'une lettre spéciale que j'ai adressée à M. le maire du Mans.

De plus, M. Desgranges est venu me voir, et m'a donné des détails précieux sur les aptitudes, l'âge, le zèle plus ou moins développé des jeunes ouvriers qui suivent son cours.

Le nombre des élèves qui suivent son cours, établi vers 1863, s'est élevé quelquefois à soixante-dix.

Il est à remarquer que les municipalités sont souvent excitées à ouvrir des cours de ce genre par le mouvement de l'opinion publique.

Ainsi, en juin 1863, M. Mérimée ayant provoqué au Sénat la nomination d'une commission tendant à l'établissement d'un vaste enseignement artistique, plusieurs personnes s'occupèrent de la question, parmi lesquelles il faut compter MM. de Laborde, Vinet, Jules Simon et beaucoup d'autres.

Une brochure que je publiai à cette époque (1863), et que je distribuai au Mans, décida peut-être M. Chalot, maire à l'époque, à ouvrir un cours de dessin d'imitation pour les ouvriers, car c'est un mois après la publication de cette brochure que le cours fut fondé. Jusqu'alors on n'avait enseigné à la mairie que le dessin linéaire, genre sommaire qui substitue le compas et l'équerre au jugement et au coup d'œil.

Malheureusement, cette commission, créée en 1863 sous l'influence de M. Mérimée, n'aboutit pas; d'autres préoccupations surgirent, et le projet d'un vaste enseignement artistique fut abandonné.

C'eût été un grand bienfait pour la classe ouvrière, en même temps qu'une mesure de haute prévoyance.

La diffusion des arts du dessin en France se rattache intimement à l'étude des plus graves questions. Si l'on relève le niveau de l'instruction de la classe ouvrière, si l'on parvient ainsi à l'arracher aux séductions du cabaret et des lieux plus dangereux encore, on relève son diapason moral, on la relie au grand courant d'art et de science qui captive seulement les classes élevées en possession des éléments d'instruction nécessaire. On lui créé les moyens d'affirmer son éducation professionnelle.

Par là, notre industrie, faut-il le dire? semblable à la production des temps antiques, enfantera des merveilles dans lesquelles l'art surpassera toujours la matière en valeur vénale; de là une amélioration notable dans le sort de la classe ouvrière, ralliée ainsi aux idées d'ordre et d'économie qui sont la base et assurent la supériorité de la société française.

Déjà en 1842, dans une précédente brochure sur la peinture sur verre, nous avons traité un côté de cette grave question dans la préface de cette brochure intitulée : *Considérations sur l'archéologie envisagée comme science d'application aux intérêts matériels.*

Nous avons fait voir, à une époque où bien peu de personnes s'occupaient de ces questions, combien il serait important qu'on soongeât de créer pour la classe ouvrière un enseignement d'art archéologique, où toutes les branches de l'art fussent passées en revue.

Nous faisions ressortir combien l'étude des styles anciens offrait d'intérêt dans la question, puisque presque toujours l'idée morale, religieuse, se trouvait mêlée au moyen âge et à la Renaissance, au développement de l'art dans toutes ses applications, et surtout qu'il en découlait pour l'ouvrier du XIXe siècle la nécessité de devenir créateur ingénieux, comme l'avaient été ses devanciers du siècle passé.

Enfin nous terminions ces considérations par un vœu qui ne devait se réaliser que vingt ans plus tard, mais qui s'est accompli certainement : la création d'une École de dessin au Mans, comportant depuis l'étude de la figure d'après les types grecs jusqu'à l'enseignement de l'ornementation des diverses époques, École créée seulement, comme nous l'avons dit, en 1863.

Cette brochure de 1842, que nous avons envoyée dernièrement à l'honorable M. Bardoux, ancien ministre, n'a peut-être pas été étrangère à l'excellente mesure prise par lui, de rendre l'étude du dessin obligatoire dans les établissements d'instruction publique.

Mais pour rester dans le cercle de la question actuelle : l'enseignement du dessin à la classe ouvrière la plus déshéritée de tout moyen d'instruction, examinons si un cours, comme celui du Mans, quelque bien fait qu'il soit (et à cet égard on ne saurait donner trop d'éloges à MM. Desgranges et Rousseau), suffit aux besoins et aux nécessités de notre époque.

Presque tous les jeunes gens qui fréquentent ce cours ont de quinze à dix-sept ans; passé cet âge, ces jeunes gens croient en savoir assez, ou sont entraînés vers des délassements souvent pernicieux pour leur avenir, et désertent l'École.

Le cours commence le 15 octobre, et déjà au mois de mars le nombre des élèves est réduit à moitié; fort peu persévèrent jusqu'à Pâques, époque de la clôture.

Eh bien, nous n'hésitons pas à le dire, le but de l'institution n'est pas rempli : l'enseignement, dans sa durée, est écourté; à dix-sept ans, le jeune ouvrier qui n'a eu au plus que soixante leçons de dessin, mettons cent leçons en deux ans, ne sait rien encore, à moins que, doué d'un génie spécial, il ne dessine chez lui, ce que font quelques élèves; mais ces cas seront toujours fort rares. Il en existe cependant un exemple au Mans : c'est celui du jeune Lionel Royer, sorti de l'institut des Frères de la Doctrine chrétienne, depuis élève du Cours municipal, et employé à notre fabrique de peinture sur verre; mais le jeune Royer, qui n'a pas fait d'études classiques, et qui occupe cependant un rang distingué parmi les élèves de l'École des Beaux-Arts, est et sera toujours une rare exception.

La règle, c'est l'insuffisance générale après ces deux années d'études : l'élève, à sa sortie du cours, ne sait pas du tout dessiner, c'est-à-dire qu'il ne pourrait pas réduire un tableau ou agrandir une gravure.

Il y aurait intérêt majeur à exciter l'ouvrier à travailler chez lui, pendant l'été, de cinq heures du matin à sept heures, et le soir, de sept heures à neuf heures, régime que la plupart de nous,

qui aimons l'art et l'étude, avons pratiqué, sans nous en trouver plus mal.

Mais pour amener la classe ouvrière à subir ce surcroît de travail, il faudrait un stimulant plus énergique que l'appât d'une récompense à la fin de l'année, comme un livre, un album, etc.

Pourquoi n'imiterait-on pas dans le monde de l'art ce qui se pratique dans l'agriculture? L'heureux propriétaire qui est parvenu, à force de soins, à produire un beau bœuf, une belle génisse, se trouve-t-il déshonoré de recevoir en prime, avec une médaille d'or, d'argent, de bronze, une somme de cent ou deux cents francs?

Il nous semble que l'ouvrier qui prend sur ses heures de récréation le temps nécessaire pour augmenter ses éléments d'instruction, aurait quelques droits à la même faveur.

Avec cette somme ajoutée à une médaille qui lui serait précieuse, il se procurerait les livres d'art, tous chers et au-dessus de ses moyens, se pourvoirait de papier, de crayons, etc., en un mot se créerait un arsenal d'art indispensable.

On pourrait créer des prix d'été, comportant médaille et somme d'argent pour celui qui aurait le mieux agrandi *cinq* ou *six* gravures du Nouveau et de l'Ancien Testament de Schnoor. On leur laisserait emporter ces gravures en défendant, de les agrandir au pantographe.

Pour les élèves les plus forts, on demanderait *quatre* ou *cinq* vues variées et de diverses tailles, de l'*écorché* de Houdon ou de Michel-Ange.

Lors de la rentrée au mois d'octobre, on distribuerait ainsi six ou huit prix variant de deux cents francs à cinquante francs, avec médaille offrant le nom des lauréats en relief; les élèves en seraient extrêmement flattés, et l'on peut être certain que cette distribution solennelle de récompenses notables, ouvrant le Cours d'hiver, aurait une influence décisive sur l'avenir de ce Cours; les élèves en deviendraient plus nombreux et plus assidus, et l'on aurait ainsi jeté la base d'un enseignement profitable à la classe ouvrière.

Il faut beaucoup plus d'esquisses au trait qu'on n'en fait généralement; procéder, pour éviter les calques niais et stériles, par voie de réduction et d'agrandissement, et frapper l'imagination de ces enfants trop abandonnés, en leur montrant une sollicitude réelle effective et se traduisant en bien-être pour eux. A cet âge,

la vertu pure, le sentiment d'un avenir incertain et lointain, ces considérations qui impressionnent les âmes d'élite, sont insuffisantes pour maintenir les jeunes ouvriers dans la voie du bien.

Nous nous sommes étendu un peu longuement sur cette question si intéressante ; mais nous y étions autorisé en quelque sorte par notre passé, tout entier consacré à l'art mêlé à la science, par notre fréquentation de la classe ouvrière dans nos ateliers de peinture sur verre du Mans, fondés il y a vingt-cinq ans, et où nous avons vu passer toute une génération d'artisans-artistes.

Nous faisons des vœux sincères pour que le ministre des Beaux-Arts, s'inspirant de l'intérêt des classes laborieuses, accorde à la question traitée dans ce rapport la bienveillante attention qu'elle mérite, et réalise enfin ce que ses prédécesseurs, animés du même sentiment de sympathie, n'ont pu qu'ébaucher et préparer. Il aura ainsi bien mérité, non-seulement des travailleurs, mais de la société tout entière, intéressée à l'élévation du niveau moral et intellectuel de la classe ouvrière.

E. Hucher,

Président de la Société historique et archéologique du Maine, membre non résident du Comité d'histoire et d'archéologie près le ministère de l'Instruction publique, directeur du Musée archéologique de la ville du Mans.

XXVII

HISTORIQUE ET ORGANISATION DE L'ÉCOLE MUNICIPALE DE DESSIN ET DE PEINTURE DE ROUEN

(Seine-Inférieure).

L'École de dessin et de peinture de Rouen a été fondée en 1740, par Jean-Baptiste Descamps, peintre, sous l'influence de MM. de Cideville et de la Bourdonnaye, intendant de la généralité de Rouen.

Le cours du dessin linéaire fut rétabli en 1858. Les cours du soir pour les Beaux-Arts et l'industrie ont été fondés en 1855.

Les cours sont entièrement gratuits; les dépenses qu'ils imposent sont portées au budget de la ville pour la somme de 12,780 francs.

Le local occupé par l'école se compose de quatre salles d'étude :

1° Une salle pour le dessin copié;

2° Un amphithéâtre pour l'étude du modèle vivant;

3° Une salle pour l'étude de l'ornement et des fleurs;

4° Une salle pour l'étude du dessin linéaire.

5° Une galerie pour les modèles en relief;

6° Un cabinet pour les modèles peints;

7° Un cabinet pour les modèles gravés, lithographiés et photographiés;

8° Magasins pour le matériel de l'École et ses différents services;

9° Un cabinet et un atelier pour le directeur.

L'École délivre des récompenses; 40 médailles de bronze et d'argent sont données par la ville; une médaille d'or est accordée par le département; une médaille de vermeil et un ouvrage sur les sciences ou les arts sont offerts par la Société d'émulation, en faveur des classes de dessin industriel. Un prix de 1,500 francs, fondé par feu M. Gille Vautier, est délivré tous les trois ans à l'élève le plus méritant; deux bourses de 1,200 francs sont accordées aux élèves, afin de continuer pendant cinq ans leurs études à Paris.

L'école est ouverte tous les jours de 9 heures du matin à 4 heures après midi, et depuis 8 heures du soir jusqu'à 10.

Il y a trois sections : 1° Beaux-Arts; 2° Industrie; 3° Dessin linéaire.

Les professeurs sont : pour la première section :

Morin (Gustave), artiste peintre, directeur, élève de Chaumont et de M. Léon Cogniet, chevalier de la Légion d'honneur, etc.

Pour la seconde section :

Duchesne, artiste peintre, professeur, ornements et fleurs.

Pour la troisième section :

Drouin, architecte, dessin linéaire, géométrie élémentaire, perspective linéaire.

Les places de directeur et de professeurs sont données au concours.

Les principaux modèles sont donnés par l'État; les autres sont fournis par la Ville.

Accordés par l'État : les grandes statues antiques, les ornements de la collection de l'École des Beaux-Arts; modèles gravés, lithographiés et photographiés, d'après les maîtres; fac-simile par Leroy; l'Art et l'Industrie par Adalbert de Beaumont, etc.

Les modèles fournis par la Ville sont les têtes antiques, les réductions de statues, moulages sur nature, fleurs en relief et leurs transformations ornementales; collection Braun, ornements d'après les anciens maîtres, par Varin Riesler; fleurs par Chabal Dussurgey, Redouté, Girardin, etc.; dessin des animaux, Géricault, Vernet, Rosa Bonheur, etc.; paysages, Baldus, Calame, Hubert, Cicéri, etc.

Les modèles mis à la disposition de la classe de dessin linéaire, sont formés de séries de modèles dits progressifs, publiés par le commerce; ils sont tous fournis par la ville.

Le modèle vivant pose, chaque semaine, trois séances le jour et trois séances le soir.

Le nombre des élèves est, en moyenne, de 300; il s'est élevé jusqu'à 450 et plus.

Voici l'exposé de la situation présente de l'École municipale de dessin et de peinture de Rouen; peut-être convient-il, pour compléter ce travail, d'ajouter quelques réflexions sur le but que l'École a poursuivi, et qui peut être utilement examiné.

Il convient, il nous semble, de déterminer d'abord quelle est la véritable mission des écoles de dessin en province, et de savoir si ces écoles doivent diriger les études vers un but purement artistique, ou si ces études doivent avoir des tendances plus modestes; il faut décider, en un mot, si dans la direction des écoles de dessin en province, on doit tenir compte du milieu où elles sont placées.

Il suffit de jeter un regard sur la situation si triste d'un grand nombre d'artistes, pour comprendre que ce nombre même est la cause du malheur qui les frappe. Pourquoi ces hommes qu'un instinct élevé pousse à chercher dans l'étude des Beaux-Arts la satisfaction de leur goût, n'abandonneraient-ils pas le pur domaine de l'imagination, pour appliquer leur talent à des productions moins élevées, mais plus en rapport avec nos mœurs, nos usages et nos besoins? C'est donc inspirés par une sage prévoyance, que ceux qui ont pour mission de sauvegarder les intérêts de leurs concitoyens

ont pensé, tout en réservant dans l'enseignement une part convenable aux Beaux-Arts, que les écoles de dessin, en province, devaient avoir surtout pour but de former d'habiles artisans, utiles à la cité et plus éclairés dans la pratique intelligente de leur profession.

C'est cette idée féconde qui a toujours dirigé l'École de dessin de Rouen. Dès 1767, l'Académie française accordait une médaille d'or à J. B. Descamps, l'artiste fondateur de notre École de dessin, pour son discours sur l'établissement des écoles de dessin en province, en faveur des métiers. Dans ce discours, le professeur proclame ce principe, auquel l'École de Rouen obéit encore aujourd'hui, qu'une direction exclusivement artistique ne doit pas être donnée à cet établissement; toutefois, cette conviction ne l'empêchait pas d'admettre que l'enseignement qu'on y viendrait puiser devait permettre de seconder les dispositions plus élevées qu'on pourrait rencontrer chez quelques élèves privilégiés. « C'est dans ces écoles, dit-il, que les arts pourront, sans s'y méprendre, choisir ceux dont les dispositions promettent du génie. »

Pour donner un nouvel appui à cette opinion, j'invoquerai encore le jugement de la commission municipale qui fut chargée, en 1837, de l'École de dessin de Rouen. C'était ainsi que l'honorable rapporteur de la réorganisation résumait les idées de cette commission sur la voie qui devait être définitivement suivie par cette École.

Après avoir fait ressortir combien il était superflu de développer les avantages d'une école de dessin à Rouen, le rapporteur indique combien les fabricants, les ingénieurs, les architectes ont de difficulté à se procurer de bons dessinateurs, et quel serait l'immense avantage de remédier à ce fâcheux état de choses, en formant des sujets intelligents.

« Quel bienfait ne serait-ce pas, dit-il, pour ceux de la classe pauvre de nos concitoyens qui sentent le désir de s'élever au-dessus de cette foule malheureuse dont l'intelligence va s'abrutissant faute d'exercice, que de leur ouvrir une route de plus, qui les conduirait à une position meilleure! Quel service ne rendrait-on pas aux chefs d'établissement pour lesquels on contribuerait à former des ouvriers habiles et intelligents! »

Certes, le but proposé à l'École est indiqué là d'une manière

nette et précise; ce qu'on rencontre dans ces paroles, ce ne sont ni de faux semblants d'enthousiasme pour les Beaux-Arts, ni des phrases plus ou moins sonores, mais ce sont de généreux sentiments exprimés avec franchise, et indiquant bien ce que l'on doit attendre d'une école de dessin en province.

Le rapporteur ajoute : « Nous devons avoir à la tête de notre École un artiste. Sa mission sera de ne mettre des pinceaux que dans les mains de ceux qui seront vraiment capables d'arriver un jour à la renommée. »

Qu'on le sache donc bien, la véritable mission des écoles en province n'est pas de produire quelques rares artistes : c'est d'instruire l'ouvrier, en le faisant participer à une éducation artistique portée seulement à un certain degré; c'est de déposer dans son esprit le germe du bon goût qu'il saura bien féconder par le travail de l'atelier, par la réflexion et par l'application particulière des connaissances déjà acquises, à la profession qu'il exerce.

A Paris, les écoles municipales de dessin n'ont pas une organisation différente; elles tendent au but que de tous temps se proposa l'École de Rouen. S'il se rencontre parmi les élèves de ces écoles un sujet remarquable, il va demander à l'École des Beaux-Arts de compléter, par son enseignement supérieur, les notions premières qu'il a reçues à l'école municipale; mais celle-ci ne cherche jamais à se transformer elle-même en école spéciale des Beaux-Arts.

Jusqu'ici, l'École de Rouen est restée fidèle à son premier programme, sanctionné par la délibération municipale de 1837, et il faut s'en applaudir, car, à cette époque, elle avait seulement trente élèves inscrits, et maintenant, chaque année, elle en compte de 300 à 400.

Il convient d'ajouter aux indications qui précèdent, afin de bien se rendre compte de la situation de l'École, qu'elle est absolument gratuite, et que les élèves qui suivent ses cours n'ont à supporter aucune dépense d'inscription ou d'installation. Elle est libre, et c'est à cette liberté qu'elle doit son développement. Les élèves n'assistent aux leçons que durant le temps dont ils peuvent disposer, et selon les exigences des professions qu'ils exercent. Le principe de l'École, fondée surtout en faveur des ouvriers, reçoit ainsi son entier accomplissement. Ce point est important, l'inten-

tion étant que le plus grand nombre puisse profiter des leçons de l'Ecole. On devait apprécier dans quelle mesure la présence des élèves aux leçons pouvait être exigée. Ceux qui suivent les cours sont surtout des ouvriers, des apprentis, des employés d'administration, des employé sde commerce; presque toutes les professions, d'ailleurs, sont représentées à l'École; mais celles qui fournissent le plus d'élèves sont celles des peintres décorateurs, peintres verriers, sculpteurs, photographes, commis d'architectes, tailleurs de pierre, charpentiers, menuisiers, serruriers, mécaniciens, ajusteurs, etc. Il est facile de se rendre compte que, pour beaucoup de ces ouvriers, il est difficile de suivre les cours pendant toute l'année; libres durant l'hiver, beaucoup à la belle saison sont obligés d'abandonner l'École pour reprendre les travaux qui les font vivre.

Faudrait-il, pour éviter ces absences regrettables mais légitimes, et afin d'obtenir un résultat plus flatteur pour les professeurs, exiger des élèves l'engagement de suivre les cours jusqu'à la fin; mais par quel moyen obtenir l'exécution d'un tel engagement? Cela semble fort dificile; il faut accepter les choses comme elles sont, et se rendre compte que l'École n'est pas un établissement ayant un nombre considérable d'élèves toujours présents, et à l'aide desquels les professeurs puissent mettre complètement en évidence les résultats de leurs leçons. D'un autre côté, doit-on, pour donner à une école une importance plus apparente que réelle, faire exécuter aux élèves des travaux à effet, ayant le fâcheux inconvénient de substituer l'apparence à la réalité? Doit-on enfin suivre une méthode qui détourne l'élève du véritable but, et ne lui laissera dans l'avenir que le regret du temps qu'on lui a fait perdre, dans un intérêt qui n'était pas le sien? Cela ne serait ni juste ni loyal. On peut facilement charmer les yeux de ceux qui sont étrangers à ces questions; mais pour qui a la connaissance des arts, rien n'est plus triste que de voir engager des jeunes gens dans une semblable voie.

L'art est un dans ses principes; aussi, quel que soit le but que l'élève se propose d'atteindre, qu'il veuille suivre la carrière des Beaux-Arts, ou qu'il cherche seulement à faire de ceux-ci des applications à sa profession particulière, l'enseignement reste le même; on ne peut donc diviser les élèves par catégories bien distinctes. Une école, d'ailleurs, donne des principes et non des

recettes; elle ne peut être chargée d'indiquer à chacun les détails particuliers à l'application des arts à sa profession.

Ceux des élèves qui se préparent à la pratique des Beaux-Arts reçoivent donc les mêmes leçons que leurs condisciples; seulement ils poursuivent plus loin leurs études. Jamais un élève n'est engagé à entrer dans la carrière des Beaux-Arts, mais il est secondé avec énergie, s'il montre de réelles dispositions pour cette carrière.

En résumé, l'École de Rouen n'a jamais eu un but absolument artistique. On a toujours tenu compte du milieu où elle est placée, et du personnel qui assiste à ses cours. L'application du dessin à l'industrie est faite à l'aide de cours spéciaux d'ornement, de fleurs et de dessin linéaire. Une longue expérience ayant montré que l'étude de la figure humaine est celle sur laquelle il convient de s'appuyer pour obtenir de sérieux résultats, cette étude a été prise comme base de l'enseignement. L'École donc, en même temps qu'elle offre aux artisans et aux ouvriers des moyens de devenir, par la connaissance du dessin, plus habiles dans les professions qu'ils exercent, peut aussi donner à ceux qui montrent des dispositions pour les Beaux-Arts la facilité de faire les études nécessaires afin de pouvoir se présenter, convenablement préparés, à l'École nationale des Beaux-Arts.

Gustave MORIN,

Directeur de l'École municipale de dessin et de peinture de Rouen.

XXVIII

L'ÉCOLE DE DESSIN DE DIEPPE (Seine-Inférieure).

Extrait du rapport adressé au Sous-Secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts.

Il s'agit d'une École professionnelle fondée par l'initiative privée et dont j'ai accepté la direction gratuite. Cette école, composée d'une dizaine de chefs d'atelier et d'une trentaine d'apprentis, fonctionne légalement aujourd'hui, avec ses statuts, son règlement, et avec ses propres ressources, bien insuffisantes. Les chefs d'atelier, les apprentis payent leur cotisation, et il faudrait parvenir à rendre cette école gratuite.

L'apprenti est dirigé en vue de sa profession : le dessin linéaire, la géométrie élémentaire lui sont d'abord enseignés, puis des modèles d'architecture, de charpente, de menuiserie et de mécanique sont mis sous les yeux des élèves. Les cours ont lieu le soir, de huit heures à dix, trois fois par semaine. Chaque vendredi, cours d'ornement devant le tableau : le précepte et l'exemple. Mais les modèles commencent à nous faire défaut. Des modèles pour ces diverses professions, tel est le cri général et le nôtre en particulier ; enfin à cette école il faudrait une subvention. Ce subside, qui nous l'accordera ? Est-ce l'État, qui a déjà nommé ses inspecteurs ? Il est bon d'ajouter que l'initiative privée ne saurait y suffire, parce qu'elle est aléatoire et par trop modeste.

La sollicitude de la Chambre et votre haute bienveillance, Monsieur le sous-secrétaire d'État, se sont déjà révélée sur bien des points de l'horizon ; viendront-elles jusqu'à nous ? Ma mission de délégué voudrait aussi atteindre ce but si utile et si désiré.

Pauvre province ! on la néglige, ce me semble, et elle a parfois sujet d'envier tout ce qu'on fait si largement dans Paris pour l'enseignement du dessin... et pourtant la province doit également former des artisans capables de représenter dignement notre industrie nationale, et lutter dignement et victorieusement contre les nations rivales !

Disons en finissant qu'une autre classe de dessin fonctionne chaque jour à l'heure de midi (heure incommode qui prend sur le repos et sur le repas de l'apprenti). Je dois constater que cette école est moins nombreuse... pourquoi ? Parce que cette école n'est pas assez professionnelle, parce que le temps n'est plus où les élèves bornaient leur savoir et leur ambition à apporter à leurs parents une tête plus ou moins péniblement ombrée en hachures... Il serait bon, je pense, de modifier la méthode d'enseignement de cette classe.

Tels sont, Monsieur le sous-secrétaire d'État, les renseignements que j'ai mission de vous soumettre, heureux si ma modeste voix est écoutée et s'il doit en résulter quelque amélioration dans ma province pour l'art et l'enseignement.

MÉLICOURT LEFEBVRE,
Directeur du Musée, président de la Société
des amis des arts de Dieppe.

XXIX

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN A ELBEUF

(Seine-Inférieure).

La Société industrielle d'Elbeuf est le seul établissement de cette ville où le dessin soit enseigné.

La fondation de cette compagnie a été marquée en 1859 par l'ouverture d'un cours public et gratuit de dessin industriel et d'ornement. La direction en fut confiée à M. Noury, que ses études artistiques et scientifiques avaient très-bien préparé à ce genre d'enseignement. Un succès complet au début stimula le zèle du professeur, qui bientôt vit le nombre de ses élèves augmenter au point de ne pouvoir, faute de place, admettre tous les candidats inscrits. Plus de cent jeunes gens, ouvriers ou artisans, suivent chaque année, depuis vingt ans, avec assiduité et profit, le cours de M. Noury.

Avant l'inauguration de ce cours, les élèves des écoles restaient absolument étrangers aux notions artistiques les plus élémentaires.

Le dessin linéaire, indispensable pour la construction des machines, était à peu près inconnu à Elbeuf. Il n'en est plus de même aujourd'hui : une foule de jeunes gens, maçons, mécaniciens, menuisiers, ébénistes, etc., se sont pressés aux leçons publiques de M. Noury ; ils y ont appris à lever un plan à l'échelle, à le laver, et mieux que cela, à faire le croquis des appareils industriels et de leurs organes.

Autrefois la fabrique elbeuvienne manquait de monteurs-dessinateurs ; pendant longtemps elle fut obligée de faire venir de Paris les brefs et les dessins nécessaires au bon établissement de ses étoffes. L'ornementation jouait alors un rôle prépondérant dans la confection de ses articles dits *nouveautés*, et il était d'une importance majeure pour l'industrie locale de varier avec goût les dispositions, les motifs, la forme des fleurs, l'enchevêtrement des guirlandes, etc. En s'adressant aux artistes parisiens, non-seulement les fabricants ne réussissaient que péniblement à faire exécuter les

sujets qu'ils avaient en vue, mais de plus ils couraient le risque d'acheter des dessins sinon identiques, du moins analogues à ceux qui avaient été vendus à leurs confrères.

Dans ces conjonctures, la Société industrielle, qui s'est toujours enorgueillie de répandre libéralement l'instruction professionnelle, pensa que le dessin d'ornement devait être le principal objet de son enseignement. Elle s'empressa d'ouvrir ses portes aux riches collections d'histoire naturelle de M. Noury, persuadée que les plus gracieuses productions de l'art sont celles qu'inspire l'étude attentive du monde animé.

L'avenir ratifia ses espérances. Le professeur ne sépara jamais l'étude du dessin de celle de la nature : il les tint toutes deux étroitement unies, demandant au crayon de fixer les formes fugitives de l'existence, s'efforçant de dérober aux végétaux et aux animaux le secret de leur charme. Après quelques années d'efforts patients, de sacrifices quotidiens, il avait formé une jeunesse laborieuse, avide de s'instruire, s'intéressant aux questions scientifiques comme aux choses de l'art, sachant également bien dessiner d'après nature, d'après la bosse, ou sans modèle, satisfaisant enfin à toutes les exigences intellectuelles des divers corps d'état. Parmi les élèves de son cours, on peut citer quelques artistes distingués, peintres et sculpteurs, dont les œuvres ont figuré maintes fois avec honneur au Salon et y ont obtenu des récompenses.

Actuellement, quelle que soit la complication des dessins dont un industriel de cette cité ait besoin, il est assuré de trouver parmi ses employés des jeunes gens capables de les exécuter habilement.

Pour obtenir un tel résultat, le professeur a déployé une activité intelligente à laquelle la Société industrielle est heureuse de rendre un hommage public. Elle lui est particulièrement reconnaissante du cours supplémentaire qu'il fait à ses meilleurs élèves, sans recevoir ni d'eux ni de la Société la moindre rémunération. Un pareil dévouement mérite d'être d'autant plus apprécié que M. Noury n'est pas de ceux auxquels leur situation de fortune permet de se faire des loisirs.

Il a trouvé néanmoins, malgré ses nombreuses occupations professionnelles, le temps de rassembler de vastes collections minéralogiques, géologiques, botaniques et zoologiques, qui ont surtout

un grand intérêt régional. Le musée qu'elles composent est la propriété particulière du professeur; il est établi au siége de la Société industrielle, où il est constamment à la disposition des élèves. Deux fois par semaine il est ouvert au public.

Le dimanche et le jeudi, les visiteurs viennent y puiser de précieuses indications sur les caractères des animaux, des fossiles et des roches. Les instituteurs de la ville d'Elbeuf ou des communes voisines peuvent initier les enfants *de visu* à la connaissance des différentes formes du règne animal. Enfin, outre les écoliers et les élèves du cours, un grand nombre de jeunes gens et de jeunes filles de la ville ont pris goût aux collections géologiques, entomologiques, ornithologiques, en même temps qu'au dessin. Dans leurs promenades ou leurs voyages ils recueillent des fossiles, des plantes, des insectes, des mollusques, des reptiles, des oiseaux et des mammifères qu'ils déterminent en les confrontant avec les types de M. Noury. Plusieurs personnes ont ainsi entrepris de se former un genera complet de la faune et de la flore.

La Société industrielle regrette de ne pouvoir présenter au Congrès un catalogue des collections d'histoire naturelle auxquelles elle accorde l'hospitalité; seule l'énumération des oiseaux d'Europe et de leurs œufs, recueillis par M. Noury, a pu être faite. Bien que spéciale, elle donne cependant une idée suffisante de la valeur de l'œuvre.

Comme complément de son cours de dessin et de son musée, M. Noury dirige en été des excursions scientifiques aux environs d'Elbeuf. Il fait ainsi connaître à ses élèves les diverses productions du pays, les richesses du sol, les traits saillants de la flore et de la faune, les curiosités archéologiques, enfin les sites les plus pittoresques de la Normandie. Autant de sujets de tableaux ou de croquis qui sont soigneusement conservés, car ils ont pour la contrée un intérêt majeur.

La Société industrielle compte publier plus tard une étude statistique sur l'enseignement du dessin et de l'histoire naturelle à Elbeuf; le but de la présente note était seulement d'indiquer le sens des efforts qu'elle a tentés pour l'y implanter.

P. Pelletier,
Président de la Société industrielle d'Elbeuf.

XXX

LES ARTS INDUSTRIELS DE REPRODUCTION.

Depuis que la science a introduit de si considérables progrès dans la pratique des arts graphiques, on a vu se transformer les méthodes diverses à l'aide desquelles s'exécutaient les copies des œuvres d'art en vue de leur reproduction aussi exacte que possible et de leur vulgarisation plus facile, plus prompte et plus efficace.

Jusqu'ici, tout en accordant à ces arts nouveaux de copie une importance égale à leur valeur et proportionnée aux services qu'ils peuvent rendre, on n'a pas, tant leur marche progressive a été grande, on n'a pas, dis-je, eu le temps de songer à leur faire une place à côté et en dessous de l'enseignement purement artistique dans les écoles des beaux-arts.

Il est bien certain que l'enseignement du dessin, de la peinture et de la sculpture, qui conduit à la pratique et à la connaissance du beau artistique, comprend en même temps l'enseignement des arts d'interprétation, puisqu'en définitive, créer ou interpréter sont les deux entreprises auxquelles se consacre tout artiste. Mais, depuis que la lumière et l'électricité ont permis de produire des copies fidèles des œuvres d'art, par des moyens absolument différents de ceux qui servaient précédemment aux copies exécutées à la main, il y a lieu de se demander si le moment n'est pas venu d'enseigner aux artistes ces moyens eux-mêmes, non pas quant à leurs détails opératoires et à leur pratique professionnelle, mais bien quant à leur existence et aussi quant aux ressources qu'ils peuvent en tirer en vue de la reproduction de leurs œuvres originales.

Bref, il y a peut-être quelque chose à tenter dans cette voie, et c'est en s'adressant aux lumières des membres si compétents de nos principales sociétés des beaux-arts, qu'on peut provoquer de leur part au moins une attention bienveillante au profit de cette question, nouvelle encore, à défaut d'une approbation immédiate pour les idées que nous venons exposer en leur présence, en les

appuyant sur un fait accompli déjà, et dans les circonstances les plus favorables à son appréciation.

Il ne s'agit pas encore ici, nous le répétons, d'un enseignement technique professionnel, mais seulement, au point de vue général, des notions que doit acquérir un artiste débutant, en ce qui concerne non-seulement les arts de création et d'interprétation, mais encore les arts de copie ou de reproduction.

Une tentative dans ce genre a été faite tout récemment à l'École nationale des arts décoratifs dirigée par l'honorable et si sympathique M. Louvrier de Lajolais.

Avec l'autorisation de M. le Directeur général des Beaux-Arts, il a ouvert un cours libre de reproductions industrielles des œuvres d'art, et ce cours, qui a duré pendant deux mois consécutifs, suivi avec une très-grande assiduité par un nombreux auditoire et par les élèves de l'École, avait pour objet de leur apprendre deux choses essentielles : d'abord quels étaient les divers moyens de reproduction industrielle actuellement à leur disposition pour multiplier à l'infini et de la façon la plus exacte leurs œuvres originales; puis de quelle manière ils devaient créer ces œuvres en vue de leur reproduction par chacun ou par tel des divers moyens connus.

Le côté utile d'un enseignement de ce genre ne saurait échapper aux personnes qui savent de quelle importance il est, pour tout artiste qui veut faire reproduire ses œuvres, de posséder un moyen certain d'arriver à ce résultat dans les meilleures conditions d'économie et d'exactitude.

Jusqu'au moment où certaines découvertes scientifiques ont permis d'atteindre à ce degré, que nous admirons aujourd'hui, de fidélité et de vérité dans la copie des œuvres d'art, il fallait nécessairement reproduire à la main, interpréter, tout en le copiant, le sujet à multiplier, à publier et à vulgariser, sauf à recourir à des moyens mécaniques pour exécuter les tirages et les obtenir à des conditions de prix abordables par les éditeurs et par le public.

Actuellement nous possédons deux méthodes, deux procédés qui excluent toute intervention de la main susceptible de conduire à une interprétation. Cela est connu de tous; mais, comme ces procédés sont nombreux et différents, autant dans leur marche opératoire que quant aux résultats qu'ils produisent, il convient de

préciser par des exemples à l'appui et par des expériences démonstratives en quoi consiste tel ou tel procédé, quelle est sa valeur propre, à quel genre de reproduction et à quel objet artistique il s'adapte le mieux, quel est enfin le degré de facilité de la production et son coût approximatif.

Ce sont là des détails qui échappent au plus grand nombre des artistes, obligés, dès qu'ils sont en présence d'une reproduction à faire exécuter, de suivre des conseils souvent intéressés, et le plus souvent condamnés à n'arriver qu'à des résultats peu encourageants, faute de savoir par eux-mêmes par quelle voie se diriger pour atteindre mieux leur but.

M. de Lajolais a compris tout cela, et l'expérience a prouvé combien cet enseignement complémentaire des beaux-arts proprement dits était accepté avec faveur par les élèves de son école.

Il est bien entendu que rien ne s'est trouvé ni atteint ni modifié de ce qui constitue le programme de l'enseignement artistique universitaire, et que l'on a eu bien soin d'expliquer à ces jeunes artistes, à ces débutants dans la carrière des arts, que les divers moyens automatiques, plus ou moins mécaniques, tels que les pratiquent la photographie et l'électricité, ne sauraient leur servir qu'en vue d'arriver à la plus complète authenticité de la copie des œuvres d'art, mais tout en réservant la première place aux travaux personnels, au domaine proprement dit de l'idéal.

Cela ne saurait faire question; mais il est pourtant nécessaire de rassurer ceux qui pourraient redouter, à tort, selon nous, la concurrence de la machine contre les œuvres de l'intelligence pure, de même qu'il est utile de préciser, vis-à-vis de ceux qui attendraient trop de l'intervention mécanique dans les arts, le rôle des auxiliaires qui apportent docilement leur concours à leur vulgarisation artistique, sans prétendre à être autre chose que de simples instruments de travail, de simples moyens d'exécution mis à la disposition du génie humain pour faciliter ses travaux de création et multiplier ses œuvres.

C'est dans cet esprit qu'a été dirigé le cours de reproductions industrielles organisé par M. Louvrier de Lajolais.

Non-seulement les principaux procédés de reproduction ont été décrits, mais encore ils ont été montrés dans les diverses phases des opérations qu'ils comportent, et le plus souvent avec le con-

cours des plus habiles praticiens eux-mêmes dans chaque genre spécial de reproduction.

Qu'on n'imagine pas que c'était là un cours spécial d'héliographie ou de galvanoplastie. De simples indications ont été fournies à l'appui des applications si intéressantes aujourd'hui et surtout si importantes de ces deux branches des sciences, aux travaux de reproduction des œuvres d'art, et l'auteur de ces conférences s'est surtout attaché à celles des œuvres d'art qui peuvent être reproduites dans les œuvres éditées, dans les publications soit courantes, soit de luxe.

Il a donc passé en revue les moyens mécaniques d'impressions typographiques et lithographiques, les procédés scientifiques de gravure en taille-douce, de moulages galvaniques divers et de reproductions polychromes qui sont à la disposition de la vulgarisation artistique.

Des résultats de chaque sorte de procédé ont été communiqués aux élèves, et pour les obliger à mieux résumer dans leur esprit tout ce qui leur a été dit et montré, un concours a été institué, concours dont le programme comprend à peu près tout l'ensemble des questions traitées en leur présence.

Il n'est personne, parmi tous les assistants assidus et fort attentifs de ces huit conférences, qui n'ait hautement approuvé l'idée de cette addition au programme de l'enseignement normal, et il paraît désormais certain que partout où serait suivi un semblable exemple, on n'aurait qu'à s'en applaudir.

Pourquoi donc les écoles des Beaux-Arts de toutes nos principales villes n'en feraient-elles autant, là où se trouveraient des personnes aptes à professer un cours de ce genre? Ces notions spéciales sont, nous le savons bien, peu répandues encore. Mais elles se développeront de proche en proche, et l'éducation d'ensemble de la jeunesse qui se voue à la carrière artistique n'aurait qu'à gagner beaucoup en se complétant par la notion précise de tous les moyens scientifiques appelés à seconder l'expansion des travaux originaux ou la reproduction des œuvres du passé.

Une publication spéciale, contenant tout le cours qui vient d'être professé à l'École nationale des arts décoratifs, va être éditée, et l'on trouvera dans cet ouvrage tous les éléments de l'enseignement complémentaire qui nous paraît si utile.

Il va sans dire qu'il faudra suivre les progrès si rapides de la science, et qu'un cours de cette nature aura chaque année à tenir compte des perfectionnements nouveaux ; mais là n'est pas la difficulté, dès que l'œuvre que nous préconisons aura été entreprise.

Pour le moment, il s'agit de faire apprécier l'importance utile de cet enseignement spécial et de le voir s'organiser partout où cela sera possible, et c'est ce que nous tentons en vous exposant ici nos idées à cet égard.

Nous croyons à l'alliance désormais indissoluble des arts de reproductions industrielles avec les arts supérieurs, avec les beaux-arts proprement dits, et nous espérons que plus cette alliance se généralisera, et plus complètes, plus sérieuses seront nos publications illustrées.

Notre pensée est surtout de faire connaître toutes les ressources scientifiques que l'on possède déjà pour que les reproductions, soit artistiques, soit archéologiques, soit scientifiques, se trouvent exécutées d'une façon stable et avec tous les caractères de l'authenticité la plus indiscutable. Car il y a comme une sorte de preuve testimoniale dans ces reproductions automatiques obtenues en dehors de toute interprétation.

Or, c'est ce qu'il est essentiel de dire à tous ceux qui ont à s'occuper de l'exécution des œuvres illustrées.

Il est, en outre, absolument certain que plus on usera de ces moyens de reproduction, et plus ils se perfectionneront à tous les points de vue et au grand profit de tous.

Nous avons cru que cette question relative à l'enseignement artistique faisait bien partie du domaine des communications que nous sommes invités à faire ici même par le règlement ministériel adressé aux sociétés des Beaux-Arts.

Il est indiscutable, pour ne parler que de l'inventaire des richesses d'art de la France, que l'accomplissement d'une œuvre aussi considérable ne saurait avoir lieu sans que l'on ait recours continuellement à la plupart des moyens de reproductions industrielles dont nous venons de parler, et que cet immense travail ne sera vraiment complet que s'il contient le plus grand nombre possible de copies fidèles des œuvres artistiques et archéologiques qu y seront mentionnées.

Nous citons cet exemple parce qu'il appartient aux travaux dont nous avons à nous occuper, mais nous pourrions en citer beaucoup

d'autres, attendu que ce qui est vrai pour l'inventaire l'est aussi pour tous les documents artistiques et scientifiques, quelle que soit leur spécialité.

Pour résumer cet exposé, permettez-nous de vous dire, en terminant, qu'en apportant ici ces idées et l'indication du fait qui vient de se produire à l'École nationale des arts décoratifs, nous avons espéré semer les germes d'une pensée utile, et que la plupart des sociétés savantes ou artistiques de nos départements pourront tenter de faire fructifier dans leur ressort.

Nous avons cru bon aussi de leur indiquer qu'il existe un point de départ de l'œuvre à généraliser, qu'elle a déjà porté quelques fruits, et nous exprimons notre conviction bien arrêtée que ces fruits deviendront d'autant plus utiles qu'ils seront plus abondants.

Or, le moyen d'en accroître le nombre consiste dans la création, partout où on le pourra, de cours sur les reproductions industrielles des œuvres d'art, semblables à celui qui vient d'avoir lieu dans une importante école de Beaux-Arts de Paris et sous les auspices de la Direction des Beaux-Arts.

Léon Vidal,
Délégué de la Société de Statistique de Marseille.

LISTE

DES SOCIÉTÉS SAVANTES ET DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

Correspondant avec le Comité et avec la Commission centrale de l'Inventaire des richesses d'art de la France.

AISNE

1850[1]. LAON . . . . . Société académique.
Président, M. A. Combier.
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

SAINT-QUENTIN . . . Société académique.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

VERVINS . . . . . Société archéologique.
Président, M. Piette.
Vice-président, M. Papillon.

ALGÉRIE

1878. ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. Mongellas.
Secrétaire, N...

ALGER . . . . . Société des Beaux-Arts.
Président, M. Mongellas.
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

CONSTANTINE. . . . . Société archéologique.
Président, M. Perille.
Vice-président, M. Mercier.

ALLIER

1878. MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, N...

[1] Les dates portées sur cette Liste sont celles des fondations des Sociétés.

ALPES-MARITIMES

1876. Nice. . . . . Société des Beaux-Arts.
Président, M. le comte d'Aspremont.
Vice-président, M. Sabatier.

ALPES (HAUTES-)

1878. Gap . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

ARDÈCHE

1875. Les Vans . . . . . Société historique et archéologique.
Président, M. Odilon Barrot.
Vice-président, M. Robert Arthur.

ARIÉGE

Foix . . . . . Société philotechnique.
Président, N...
Vice-président, N...

AUBE

1818. Troyes. . . . . Société académique de l'Aube.
Président, M. le Dr Bacquias.
Vice-président, M. G. Huot.

1843. Troyes. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Gréau.
Vice-président, M. Lebrun-Dalbanne.

BOUCHES-DU-RHONE

1870. Aix . . . . . Académie d'Aix.
Président, M. de Berluc-Perussis.
Vice-président, M. Claudio Jannet.
Secrétaire perpétuel, M. le comte Gaston de Saporta.
Secrétaire, M. Mouan.

1726. Marseille . . . Société de l'Académie des sciences, lettres arts.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

1827. Marseille . . . . . Société de statistique.
Président, M. l'abbé Tenougi.
Secrétaire, M. le Dr Sicard.

1851. Marseille . . . . . Société artistique.
Président, M. Bournat.
Secrétaire, M. le général Pélissier.

1867. Marseille . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Ch. Roux.
Vice-président, M. Benoist-Dupuy.

CALVADOS

1855. Caen. . . . . Société des Beaux-Arts.
Président, N...
Vice-président. N...
Secrétaire, M. J. Teissier.

Falaise. . . . . Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
Président, N...
Vice-président, N...

CHARENTE-INFÉRIEURE

1845. La Rochelle . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Gustave Méneau.
Vice-président, M. Boffinet.

1874. Saintes. . . . . Sociétés des archives historiques de l'Aunis et Saintonge.
Président, M. Louis Audiat.
Vice-président, M. le comte Th. de Bremond d'Ars.

1860. Saintes . . . . . Commission des arts et monuments de la Charente-Inférieure.
Président, N...
Vice-Président, N...
Secrétaire, N...

1876. Saint-Jean-d'Angély. Académie des musées santones.
Président, N...
Vice-président, N...

CHER

Bourges . . . . . Comité du Musée.
Président, N...
Vice-président, N...

1876. Bourges . . . . . Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, N ..
Vice-président, N...

CORRÈZE

1876. Tulle . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président N...

CORSE

Ajaccio. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, M. Dufourmantelle.

COTE-D'OR

1878. Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. Baudot.
Vice-président, M. Garnier.
Secrétaire, M. Fétu.

COTES-DU-NORD

1861. Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation.
Président, M. de la Chenelière.
Secrétaire, N...

DORDOGNE

1874. Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.
Président, M. le docteur Galy.
Secrétaire, M. Villepelet.

DOUBS

1840. Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
Président, N...
Secrétaire, M. A. Castan.

1878. Besançon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.
Secrétaires, MM. Jules Gautier et Saint-Ginest.

1852. Montbéliard . . . . Société d'émulation.
Président, M. Favre.
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

EURE-ET-LOIR

1878. Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

1856. Chartres. . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.
Président, M. Merlet.
Secrétaire, M. Max-Gaubert.

FINISTÈRE

1858. Brest. . . . . Société académique.
Président, M. De la Barre-Duparcq.
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

1873. Quimper . . . . . Société d'archéologie du Finistère.
Président, M. de la Villemarqué.
Vice-président, M. Audrat.

GARD

1875. Nîmes . . . . Commission de l'art chrétien.
Président, Mgr l'évêque de Nîmes.

878. Nîmes . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. Aurès.
Vice-président, MM. Revoil et l'abbé Gareizo.

Nîmes . . . . . Société artistique du Gard.
Président, M. Paul Mouriès.

Nîmes.. . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
Président, M. le maire de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

1831. Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.
Président, M. l'abbé Carrière.
Secrétaire, N...

GIRONDE

1873. Bordeaux . . . . . Société d'archéologie.
Président, N...
Secrétaire, M. Braquehaye.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique.
Président, M. Castelnau.

INDRE-ET-LOIRE

1878. Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

1840. Tours . . . . . Société archéologique de Touraine.
Président, M. Boulay de la Meurthe.
Vice-président, M. l'abbé Juteau.

JURA

1817. Lons-le-Saulnier. . Société d'émulation du Jura.
Président, M. Félix Rousseau.
Secrétaire, M. Guillermet.

1878. Lons-le-Saulnier. . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. Vernisy.
Secrétaire, M. Bernard-Prost.

LANDES

1876. Dax . . . . . Société Borda.
Président, M. Henry du Boucher.
Vice-président, M. Hector Serres.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy . . . Société des Amis des sciences de l'Industrie et des Arts.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes . . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Nantes . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. Guesdon.
Secrétaire, N...

1845. Nantes. . . . . Société archéologique.
Président, N...
Secrétaire, M. Marionneau.

1798. Nantes. . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.
Président, N...
Secrétaire, N...

LOIRET

1865. Orléans . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Eudoxe Marcille.
Vice-président, M. Louis Daudier.

LOIR-ET-CHER

1832. Blois. . . . . Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

LOT

1878. Cahors. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

1872. Cahors. . . . . Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
Secrétaire, M. Malinoski.

LOT-ET-GARONNE

1878. Agen. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

MAINE-ET-LOIRE

1857. Angers. . . . . Société académique.
Président, N...
Secrétaire, N...

1878. Angers. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, M. Célestin Port.

1873. Angers. . . . . Comité historique et artistique de l'Ouest.
Président, M. Aimé de Soland.
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

MANCHE

1878. Saint-Lo. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, N...
Vice-président, N...

1835. Avranches . . . . . Société d'archéologie, sciences et arts.
Président, M. Laisné.
Secrétaire, N...

MARNE

1798. Chalons . . . . . Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Président N...
Vice-président, M. Virlet.

Reims. . . . . Société des Arts réunis.
Président, M. Dauphinot.
Vice-président, N...

MARNE (HAUTE-)

1836. Langres . . . . . Société historique et archéologique.
Président, M. Pistollet de St-Ferjeux.
Secrétaire, N...

MAYENNE

Chateau-Gontier . . Société des Beaux-Arts de la Mayenne.
Président, N...
Vice-président, M. Abraham (Tancrède).
Secrétaire, N...

1873. Laval . . . . . Société des Arts réunis.
Président, M. d'Evry.

1876. Laval . . . . . Commission historique et archéologique.
Président, M. Chédeau.
Vice-président, N...

MEURTHE-ET-MOSELLE

1848. Nancy . . . . . Société d'archéologie lorraine.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

NIÈVRE

1873. Nevers. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Bouvenault.
Vice-président, M. Richard.

1878. Nevers. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

NORD

1839. Lille. . . . . Commission historique du département du Nord.
Président, M. Dehaisnes.
Secrétaire, N...

1804. Cambrai . . . . . Société d'émulation.
Président, N...
Secrétaire général, M. Durieux.

OISE

1878. Beauvais. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. Caix de Saint-Aymour.
Secrétaire, M. Armand Rendu.

ORNE

ALENCON . . . . . Commission des archives.
Président, M. de la Sicotière.

PAS-DE-CALAIS

1874. ARRAS . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
Président, M. Boutry.
Secrétaire, M. Lacœuille.

1845. ARRAS . . . . . Commission des antiquités départementales.
Président, M. l'abbé Van Drival.
Secrétaire, M. Lecesne.

1861. ARRAS . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
Président, M. de Brandt de Galametz.
Secrétaire, M. Desavary.

1835. BOULOGNE-SUR-MER . Société boulonnaise des Amis des arts.
Président, M. Hector de Rosny.
Secrétaire, M. Vaillant.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

1833. PERPIGNAN . . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.
Président, M. Paul Massot.
Vice-président, M. Tastu.

PYRÉNÉES (BASSES-)

1873. BAYONNE . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. PAU . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

RHONE

1807. LYON. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
Président, M. George.
Secrétaire, N...

1830. LYON. . . . . Société académique d'architecture.
Président, N...
Vice-président, M. Charvet.
Secrétaire, N. .

SAONE-ET-LOIRE

1836. Autun . . . . . Société Éduenne.
Président, N...
Secrétaire, N...

SARTHE

1838. Le Mans . . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
Président. N...

1875. Le Mans. . . . . Société historique et archéologique du Maine.
Président, M. Bellé.
Vice-président, M. Bertrand.

1875. Le Mans . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).
Inspecteur, M. Hucher.

SAVOIE

1878. Chambéry . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, N...
Vice-président, N...

SEINE-ET-MARNE

1761. Meaux . . . . . Société d'agriculture et du commerce, sciences et arts.
Président, M. le comte de Moustier.
Vice-président, M. Buignet.

Provins. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Président, M. Drouyn de Lhuys.
Vice-président, M. Belin.

SEINE-ET-OISE

1854. Versailles. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Deroisin.
Secrétaire, M. Wannez.

1878. Versailles . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, N...
Secrétaire, N...

SEINE-INFÉRIEURE

Dieppe. . . . . Société des Amis des arts.
Président, N...
Vice-président, N...

1858. Elbeuf. . . . . Société industrielle.
Président, M. Pelletier.
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

1833. Havre (le) . . . . Société havraise d'Études diverses.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

1790. Rouen . . . . . Société libre d'émulation du Commerce et de l'Industrie.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

Rouen . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Le Fèvre.
Vice-président, M. Eugène Debons.

1869. Rouen . . . . . Société artistique de Normandie.
Président, M. Fauquet.
Vice-président, M. de Ligny.

TARN

1876. Alby. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

Alby. . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres.
Président, M. Victor Doat.
Vice-président, M. Vieules.
Secrétaire, M. Emile Jolibois.

TARN-ET-GARONNE

1878. Montauban. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.
Vice-présidents, M. l'abbé Pottier et M. Solleville.
Secrétaire, M. Edouard Forestié.

VENDÉE

1854. La-Roche-sur-Yon. . Société d'Émulation.
Président, N...
Secrétaire, N...

VIENNE

1871. Poitiers . . . . . Société des archives du Poitou.
Président, M. Rédet.
Secrétaire, M. Richard.

1872. Poitiers . . . . . Académie des Beaux-Arts.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Poitiers . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

Poitiers . . . . . Société des antiquaires de l'Ouest.
Président, N...
Vice-président, N...
Secrétaire, N...

VIENNE (HAUTE-)

1845. Limoges . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.
Président, N...
Secrétaire, N...

VOSGES

1875. Saint-Dié. . . . . Société philomathique.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Epinal. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. le Préfet.

TABLE DES MATIÈRES

Rapport et arrêté constituant un Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 1
Membres du Comité : 4
1° Section de l'histoire de l'art. 4
2° Section de l'enseignement 6
Arrêté nommant des membres non résidants du Comité 7
Arrêté nommant des correspondants du Comité 8
Procès-verbaux des séances 9
Discours de M. Castagnary, président de la séance du 16 avril. . . 9
Communications et lectures 12
Discours de M. le vicomte Delaborde, président de la séance du 17 avril. 13
Communications et lectures. 18
Discours de M. Edmond About, président de la séance du 18 avril. 20
Communications et lectures 21
Séance générale du 19 avril 24
I. Rapport sur les travaux relatifs à l'enseignement du dessin, par M. Pillet, inspecteur de cet enseignement pour l'Académie de Paris 25
II. Rapport sur les questions d'art étrangères à l'enseignement du dessin, par M. Henry Jouin, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 31
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à MM. les délégués des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 41
Récompenses accordées à MM. les délégués des Beaux-Arts 48
Lectures faites à la Section des Beaux-Arts 50
I. L'histoire des Beaux-Arts, à Toulouse : les Annales illustrées de l'hôtel de ville. — M. Emile Jolibois, à Albi. 50
II. Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xve siècle. — M. le chanoine Dehaisnes, à Lille 59

III. Histoire d'un Musée de chef-lieu d'arrondissement. — M. Tancrède Abraham, à Chateaugontier. 61
IV. Le Musée des Beaux-Arts et le Musée des Antiquités, à Moulins. — M. J. Bariau, à Moulins 67
V. Les Musées dans le Finistère. — M. de la Barre-Duparcq, à Brest 71
VI. Le Musée de Langres. — M. Henry Brocard, à Langres. 73
VII. Étude sur deux œuvres de sculpture appartenant à l'église métropolitaine de Saint-Sauveur d'Aix et remontant aux premiers temps du moyen âge. — M. le comte G. de Saporta, à Aix. 81
VIII. Les anciens curieux et collectionneurs d'Aix. — M. de Berluc-Perussis, à Aix. 88
IX. Note sur J. A. J. Aved, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. — M. Charles Courvault, à Nancy 107
X. Les origines montbéliardaises du ciseleur François Briot et du monnayeur Nicolas Briot. — M. Auguste Castan, à Besançon 110
XI. Le carillon de Béthune au xvie siècle. — M. Emile Travers, à Caen 119
XII. La tapisserie de haute lisse à Arras avant le xve siècle. — M. le chanoine Dehaisnes, à Lille. 125
XIII. Les tapisseries de Cambrai. — M. Durieux, à Cambrai. 140
XIV. Recherches sur l'enseignement des arts décoratifs. — M. A. Noel, à Orléans. 154
XV. Recherches sur l'organisation de l'enseignement de l'école publique de dessin de Lyon au xviiie siècle. — M. L. Charvet, à Lyon 170
XVI. Les directeurs de l'École de dessin de Marseille depuis 1793 jusqu'en 1879. — M. Bouillon-Landais, à Marseille. 183
XVII. Historique de l'École d'architecture, de sculpture et de dessin de la ville de Poitiers. — M. Th. Véron, à Poitiers. 191
XVIII. L'enseignement du dessin dans le département de l'Allier. — M. J. Bariau, à Moulins 195
XIX. Les écoles municipales des Beaux-Arts de la ville de Caen — M. A. Guillard, à Caen 198
XX. L'enseignement du dessin en Corse. — M. Peraldi, à Ajaccio 199
XXI. L'enseignement du dessin dans l'arrondissement de Montbéliard. — M. B. Favre, à Montbéliard 200
XXII. De l'enseignement du dessin dans les écoles municipales de la ville de Tours. — M. Félix Laurent, à Tours. . 203
XXIII. L'enseignement du dessin dans le département du Lot. — M. A. Marion, à Cahors 205

XXIV. L'enseignement du dessin à Langres. — M. Henry Brocard, à Langres 207
XXV. L'enseignement du dessin à Cambrai. — M. Durieux, à Cambrai 211
XXVI. L'enseignement du dessin au Mans. — M. E. Hucher, au Mans 219
XXVII. Historique et organisation de l'école municipale de dessin et de peinture de Rouen. — M. G. Morin, à Rouen. . 223
XXVIII. L'école de dessin de Dieppe. — M. Mélicourt-Lefebvre, à Dieppe 229
XXIX. L'enseignement du dessin à Elbeuf. — M. P. Pelletier, à Elbeuf 231
XXX. Les arts industriels de reproduction. — M. Léon Vidal, de Marseille. 234
Liste des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts des départements correspondant avec le Comité et avec la Commission centrale de l'Inventaire des richesses d'art 240

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 10.

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1880

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

SOUS-SECRÉTARIAT D'ÉTAT DES BEAUX-ARTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 31 mars au 3 avril 1880

QUATRIÈME SESSION

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie

RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXI

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 31 MARS AU 3 AVRIL 1880

QUATRIÈME SESSION

Le mercredi 31 mars 1880, cent trente délégués de quatre-vingt-une Sociétés d'art des départements se sont réunis à midi et demi dans le grand amphithéâtre de la salle Gerson.

M. Edmond Turquet, Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, assisté de M. Edmond de Lafayette, Sénateur, membre de la Société des Amis des sciences, de l'Industrie et des Arts de la Haute-Loire, ouvre la session et cède ensuite la présidence à M. Eugène Guillaume, membre de l'Institut, inspecteur général de l'enseignement du dessin, président de la section de l'Enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

MM. Baumgart, chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art, Secrétaire du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, Roger Ballu, inspecteur adjoint des Beaux-Arts, Secrétaire rapporteur de la section de l'Enseignement, Jamain, sous-chef du bureau de l'Enseignement des Arts, Henry Jouin, Secrétaire rapporteur de la section de l'Histoire de l'art du Comité, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art, prennent place au bureau.

PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES

Séance du mercredi 31 *mars* 1880.

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT.

PRÉSIDENCE DE M. EUGÈNE GUILLAUME

M. Buret, avocat, docteur en droit, Secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen, est appelé à prendre place au bureau en qualité de vice-président. MM. A. Baignères, Barbet de Jouy, Charles Clément, Henry Havard, de Liesville, de Montaiglon, Nuitter et Pillet, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, assistent à la séance.

M. Eugène Guillaume prononce l'allocution suivante :

« MESSIEURS,

« L'heureuse influence exercée par les Sociétés de Beaux-Arts des départements est unanimement reconnue : nous saluons en vous leurs dignes représentants. On sait tout ce que la France doit aux Associations nées de votre libre initiative, aux Musées et aux Écoles qui se développent à votre contact, aux expositions que vous ouvrez, aux auditions musicales dont vous êtes les organisateurs, à vos recherches savantes. Grâce à vous, le goût public se forme et se polit, la connaissance et l'amour des belles choses se répandent; on dit, et c'est justice, que vous méritez bien du pays. C'est donc un grand honneur pour moi, d'être appelé à présider votre première séance et à inaugurer votre session annuelle. Tout d'abord, j'ai besoin de vous exprimer combien j'en suis touché. A la vérité, la pratique de l'art a été la principale occupation de ma vie : mais il m'a été donné cependant de participer à vos œuvres et de ne pas rester étranger à vos études. Aussi est-ce avec un vif sentiment et de déférence et de sympathie, que je viens vous souhaiter la bienvenue et vous entretenir de vos travaux.

« La réunion à Paris des Sociétés des Beaux-Arts est un fait de date encore récente, et cependant il semble avoir reçu la consé-

cration du temps. Sans doute, la décision en vertu de laquelle vous êtes convoqués chaque année aux assises de la Sorbonne a été inspirée par une idée profondément équitable : elle est née d'un désir d'assimilation. On a voulu donner à l'art provincial une place égale à celle que la science avait déjà en partage. On a fait en sorte que la science et l'art pussent avoir le bénéfice d'une égale publicité et avoir droit aux mêmes honneurs. Ces vues étaient justes et capables, à elles seules, de vous assurer l'état auquel vous deviez prétendre. Mais deux faits considérables sont venus vous donner une autre consécration. Vers le même temps, la Direction des Beaux-Arts entreprenait la publication de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, et commençait à mettre en discussion toutes les questions relatives à l'enseignement de l'art. De premier mouvement elle fit appel à votre concours ; vous l'avez donné avec empressement. Et c'est ainsi que se sont formés les liens qui vous rattachent si naturellement et déjà si fortement à l'instruction publique. Non que votre liberté se trouve engagée; mais votre collaboration établit entre l'administration et vous des communications suivies qui survivent aux solennités présentes et profitent à des œuvres vraiment nationales; elle a donné à une partie de vos travaux comme à vos réunions un objet défini et un caractère d'utilité publique.

« Et remarquons-le, Messieurs, ces attaches n'ont rien d'artificiel, de même qu'elles n'ont rien qui porte atteinte à votre indépendance. Le besoin d'unité a toujours été chez nous très-sensible : c'est un des traits de l'esprit français. De tout temps il en a été ainsi, et nous en trouverions un exemple dans l'empressement que mettaient aux siècles derniers les académies de province à s'affilier par leur organisation et par leurs travaux aux grandes Académies qui avaient leur siége à Paris. Mais il y avait aussi en cela un acte d'allégeance. Aujourd'hui ces phénomènes d'attraction nationale se renouvellent en prenant des formes qui sont en rapport avec l'esprit de notre temps. Au premier appel des services publics, de vous-mêmes et dans un intérêt d'un ordre élevé, vous accourez les mains pleines de travaux originaux dont vous nous donnez la primeur et qui souvent sont pour nous des modèles; vous apportez votre tribut volontaire à l'œuvre collective de l'histoire de l'art et de l'enseignement. Et cependant vous restez libres au grand avan-

tage du pays et de vous-mêmes, au grand profit de vos productions qui conservent l'attache et l'originalité des inspirations locales. Tel est le caractère de cette centralisation spontanée qui se produit ici et qui a pour effet d'enrichir notre domaine commun, d'exciter une émulation louable et en même temps de faire connaître vos mérites et de permettre de les honorer.

« C'est avec une grande satisfaction que nous pouvons constater que l'œuvre principale à laquelle vous avez donné votre collaboration se développe avec une activité soutenue : je veux parler de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*. Vous le savez, l'administration attache une importance capitale à voir se former ce vaste répertoire de nos richesses, à la composition duquel vous avez tant de part. Pour que l'exécution en soit encore mieux assurée, elle a donné à la Commission directrice une organisation nouvelle : elle n'a pas hésité à créer un bureau spécial qui, joignant au service des Musées celui de vos Sociétés, est chargé de l'*Inventaire* et de tout ce qui touche à sa publication.

« Pour répondre à la sollicitude du Ministre et du Sous-Secrétaire d'État, quarante Commissions départementales se sont déjà formées sous la présidence des préfets. Elles comptent dans leur sein beaucoup de membres des Sociétés savantes; elles répartissent, rassemblent et transmettent ici les travaux des Sociétés des Beaux-Arts et les travaux privés. Il appartient à l'érudit et zélé Secrétaire de la Commission centrale de vous entretenir en détail de la publication de l'*Inventaire*. Mais je crois pouvoir vous informer qu'en ce moment le service n'a pas reçu moins de mille monographies d'édifices civils et religieux. Quelle masse de travail, Messieurs! Ai-je besoin de dire combien tant d'efforts sont dignes de respect, combien cette abondance de documents assure l'avenir? Déjà, depuis votre dernière réunion, le tome I des Monuments civils de Paris a été publié : c'était l'engagement que l'on avait pris l'an dernier en vous faisant connaître la composition de ce volume. Mais la province n'est pas négligée. Le tome II des Édifices départementaux, qui renferme les monographies des Musées d'Angers et de Nantes, est sous presse, ainsi que le tome III, qui comprend des notices sur des monuments de la Manche, de l'Oise, de Saône-et-Loire, du Rhône, des Hautes-Alpes et de l'Hérault. Les tomes IV et V de la même série sont aussi en préparation, et rien ne peut

retarder leur publication que des considérations d'ordre administratif, car la matière en est préparée. Ils seront remplis par un inventaire, mais par un inventaire complet : celui du Loiret. Il est formé de 500 notices, toutes rédigées par un seul de vos collègues dont vous ne me pardonneriez pas de taire ici le nom, par M. Edmond Michel, de Fontenay-sur-Loing.

« Messieurs, en dehors de votre participation à l'*Inventaire*, un champ immense est ouvert à vos travaux. Les instructions qui vous ont été adressées par le Comité chargé de présider à vos réunions, montrent à combien d'objets divers votre activité peut s'étendre. Votre esprit de méthode, votre curiosité saine, votre érudition, vos talents d'écrivain et d'artiste trouvent à s'y déployer hardiment. Les lectures pleines d'intérêt que nous allons entendre nous en fourniront bientôt une preuve nouvelle. Vos instructions n'ont pas besoin d'être commentées : ce serait les affaiblir ou peut-être leur donner une précision excessive là où le comité a entendu ne pas marquer de limites et vouloir seulement établir un classement. Bien des points, en effet, restent incertains : vous seuls êtes en mesure de les déterminer. Particulièrement en ce qui concerne la musique, il y a des questions délicates qu'on ne peut bien résoudre qu'avec une parfaite connaissanee des ressources locales et aussi des mœurs qui sont différentes suivant les régions. Mais parmi les sujets d'étude qui s'offrent à vous, il n'y en a pas, ce me semble, qui soient plus dignes de vous captiver que les recherches biographiques. C'est quelque chose qui étonne notre temps où la personnalité humaine a une si grande importance, que le spectacle des époques où l'unité des idées était si forte que derrière elle l'individu disparaissait. On souhaiterait de connaître, ne fût-ce que de nom, les artistes qui ont bâti ou qui ont orné nos églises, nos châteaux-forts, et ces logis dont quelques-uns subsistent encore. On voudrait écarter l'ombre qui les couvre; on s'irrite de leur propre silence. Faites-nous revivre, Messieurs, ces maîtres des œuvres, ces imagiers, ces peintres, ces anonymes glorieux, ces hommes de génie, si humbles cependant qu'ils n'ont pas signé leurs ouvrages ! En définitive, pour nous tous, qu'il s'agisse d'histoire des faits ou de biographie, de Musées ou de Théâtres, d'Écoles de dessin ou de musique, d'Expositions ou de concerts, tout se résume aujourd'hui dans ces idées : éclairer et instruire; tout

converge vers l'enseignement. L'enseignement de l'art! C'est là, Messieurs, l'une des plus vives préoccupations de l'Administration. Les questions qui s'élèvent à ce sujet sont multiples : questions de théorie, de pratique et de mise en œuvre se présentent à la fois. Celles qui vous sont naturellement dévolues sont de l'ordre le plus élevé : ce sont celles qui ont pour objet la diffusion de la connaissance des faits et la propagation du goût. Ce n'est pas le moment de vous entretenir de questions de méthode et de pédagogie, d'examiner s'il faut d'abord considérer le dessin dans son essence ou dans son objet, s'il faut y voir une science ou un ensemble de procédés. La mission qui vous appartient répond à un intérêt plus relevé. Il s'agit d'employer toute votre influence pour faire prévaloir dans nos Musées départementaux et municipaux une classification conforme à l'histoire; de faire que des vides nombreux qui ne peuvent manquer de s'y rencontrer soient comblés par des moulages ou des photographies. Vous veillerez à ce que l'accès de ces collections comme des édifices qui sont des chefs-d'œuvre de notre art national soit facile, et à ce que les ouvrages soient rangés dans les conditions les plus favorables à l'étude des érudits, mais surtout de la jeunesse, dont l'instruction doit être notre plus cher souci. C'est donc à l'esprit, à l'imagination, aux facultés créatrices que vous vous adressez. C'est du génie même de la France que vous avez à solliciter la fécondité, à entretenir la flamme.

« En terminant, j'ai besoin, Messieurs, de constater un fait dont l'éloquence me frappe. Cette année, le nombre des Sociétés de Beaux-Arts qui ont répondu à l'appel du Ministre s'est considérablement accru. En 1879, il y en avait 60 ; elles sont 81 aujourd'hui, représentées en ce moment par 130 délégués. Ce développement, cette rapide progression est d'un heureux présage. Il semble que toutes les forces dont l'art dispose en France tendent à se rapprocher, à former comme une vaste ligue destinée à diriger le goût public et à nous rendre plus forts pour les luttes pacifiques que nous soutenons contre l'étranger. Dans le domaine de l'art comme dans celui de l'industrie, comme dans le champ des recherches historiques, partout on combat pour le premier rang. Les questions esthétiques deviennent des questions de vie, parce que la fortune des nations est solidaire de leur honneur. Dans de telles conditions ne peut-on pas aspirer à voir se constituer une vaste association

destinée à entretenir sur toute la surface de notre pays les traditions et le sentiment du progrès, unis à une émulation féconde?

« Messieurs, il convient peut-être de songer à cette association puissante dont votre présence ici fait concevoir l'idée et qui, vous reliant tous, prendrait cette devise : Pour la France et pour l'art.

« Je déclare votre session de 1880 ouverte, et je vous invite à commencer vos travaux. »

La parole est ensuite donnée aux délégués pour la lecture de leurs mémoires.

M. Charvet, vice-président de la Société académique d'architecture de Lyon, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, lit un mémoire sur l'*Influence de l'école de dessin de Lyon au* XVIIIe *siècle et au commencement du* XIXe.

M. Bouillon-Landais, conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, lit une étude sur le *Musée de Marseille*.

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de l'Union artistique de la Mayenne, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, donne lecture d'un travail sur les *Expositions d'art en province* (*Maine et Anjou*).

M. Boutry, président de l'Union artistique du Pas-de-Calais, membre non-résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, expose l'*État de l'enseignement du dessin dans le département du Pas-de-Calais*.

M. Gaston Le Breton, conservateur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, lit un travail sur les *Attributions données à quelques tableaux du Musée de Rouen*.

M. Trenca, directeur du Cercle choral et du Cercle musical de Chambéry, traite de l'*Enseignement musical en Savoie*.

M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, est suppléé par M. Buret, vice-président de la séance, pour la lecture de son étude sur l'*Art décoratif en province*.

M. Contenson, membre de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, entretient l'assemblée sur l'*État de la musique dans le département de Tarn-et-Garonne*.

M. Léon Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, fait une communication sur la *Nécessité d'une réglementation relative à l'admission dans les bibliothèques, collections et Musées, d'œuvres graphiques présentant des conditions de durée certaines.*

M. Hervé, membre d'honneur de la Musique municipale de Remiremont (Vosges), lit une étude sur les *Sociétés musicales d'harmonie et de fanfare au point de vue général.*

M. Jolibois, secrétaire perpétuel de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, donne lecture d'un travail sur les *Musées, l'enseignement du dessin et l'inventaire des richesses d'art dans le département du Tarn.*

M. Devaux, professeur de dessin, membre de la Société havraise d'études diverses, donne connaissance d'un travail sur *Une méthode d'enseignement du dessin.*

La séance est levée à quatre heures.

Séance du jeudi 1er *avril* 1880.

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

PRÉSIDENCE DE M. BARBET DE JOUY

La séance est ouverte à midi et demi sous la présidence de M. Barbet de Jouy, administrateur des Musées nationaux, président de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Henri Brocard, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, est appelé au bureau à titre de vice-président.

MM. Louis de Ronchaud, secrétaire général de l'Administration des Beaux-Arts, Baumgart, secrétaire du Comité des Sociétés des Beaux-Arts et de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, Roger Ballu, secrétaire-rapporteur de la section de l'Enseignement, et Henry Jouin, secrétaire-rapporteur de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, prennent place au bureau.

On remarque en outre dans l'assistance MM. A. Baignères, Bellay, Kæmpfen, de Liesville et de Montaiglon, membres du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. Edmond Michel, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, sur les *Tischbein,* peintres allemands, étudiés dans leurs relations avec l'école française.

M. Léon Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, lit une notice de M. le docteur Adrien Sicard, secrétaire général de la même Société, sur les *Origines du château Borély et du Musée d'archéologie de Marseille.*

M. Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Marseille, communique à la réunion quelques fragments d'une biographie de l'architecte Pascal Coste.

M. Levé, membre de la Société académique du Cotentin, donne lecture d'une Note de M. Quenault, membre de la même Société, *sur une Vierge conservée à l'église Saint-Nicolas de Coutances.*

M. Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité, lit une étude sur les *Peintres Vermay.*

M. Auguste Castan, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, fait déposer sur le bureau une notice imprimée ayant pour titre : *le Mot de l'énigme d'un tableau de l'église de la Vèze, près de Besançon,* dont il fait hommage au Comité.

M. Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen, donne lecture d'une notice sur *trois tableaux du Musée de Caen,* dont l'origine ou le sujet ont été controversés.

La biographie de l'*architecte Louis,* dont la primeur a été communiquée aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts, à l'une des précédentes sessions, est déposée en épreuves sur le bureau au nom de son auteur M. Charles Marionneau, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements à Bordeaux.

Les monographies de la *cathédrale de Poitiers,* par M. Théodore Véron, de l'*église de l'abbaye royale d'Hautecombe en Savoie,* par M. Blanchard, de la Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art à Chambéry, des *édifices publics de l'arrondissement de Gaillac,* par M. Rossignol, des *églises* de

Vetheuil, de *Gassicourt*, de *Limay*, de l'*Ermitage-Saint-Sauveur* et de la *Bibliothèque de Mantes*, par MM. Alphonse Durand et E. Grave, offertes au Comité, seront transmises à la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France.

M. Georget, secrétaire de la Société des arts réunis de la Mayenne, lit une *Notice sur les diverses expositions organisées à Laval.*

M. le chanoine Carle, membre du Comité de l'art chrétien, à Nîmes, donne lecture d'une étude sur un coffret de l'époque carlovingienne, désigné sous le nom de *Coffret de Saint-Firmin.*

M. Vasseur, membre de la Société des sciences, lettres et arts de Seine-et-Oise, donne communication d'une notice sur le *musicien-compositeur Colin de Blamont.*

M. Dussol, membre du Comité départemental des richesses d'art du Lot, lit un travail de M. Cangardel, son collègue, sur la *Tour de Dueze*, à Cahors.

M. de Vesly, membre de la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure, à Rouen, fait une communication verbale sur les *Lois de l'ornementation de la Renaissance.*

M. de Montaiglon, membre du Comité, lit un travail de M. Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur et professeur de dessin au collége de cette ville, sur l'*Enseignement du dessin.*

M. Baumgart, secrétaire du Comité, donne lecture d'une note de M. Rabut, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de la Savoie, conservateur du Musée départemental de Chambéry, sur le *Caducée de Lemencum.*

M. de Montaiglon lit une notice de M. Dietrich, président de la Société d'émulation de Belfort, sur un *Dyptique conservé à l'hôpital civil de Belfort.*

M. de Montaiglon lit également le travail de M. Auguste Castan, secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité, sur la *Table sculptée de l'hôtel de ville de Besançon.*

M. Baumgart donne communication d'une note de M. Cifolelli, directeur de l'École municipale de musique, chef d'orchestre de la Société de Sainte-Cécile du Havre, sur les *Sociétés musicales du Havre et des environs.*

M. de Montaiglon lit, en l'absence de l'auteur, le travail de

M. Forestié, secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, ayant pour titre : *Histoire de la céramique dans le département de Tarn-et-Garonne.*

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accompagné de M. Charmes, chef du bureau des travaux historiques et des Sociétés savantes, honore de sa visite la réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

La parole est donnée à M. Corroyer, architecte attaché à la Commission des monuments historiques, membre de la Société des antiquaires de Normandie, qui lit une étude sur l'*Architecture militaire au mont Saint-Michel.*

La séance est levée à cinq heures.

Séance du vendredi 2 avril 1880.

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

PRÉSIDENCE DE M. DE MONTAIGLON

La séance est ouverte à une heure, sous la présidence de M Anatole de Montaiglon, professeur à l'École des Chartes, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. Gaston Le Breton, conservateur du Musée céramique de Rouen, correspondant du Comité, est appelé à prendre place au bureau à titre de vice-président.

MM. Baumgart et Escallier, secrétaire et secrétaire adjoint du Comité, Roger Ballu, secrétaire-rapporteur de la section de l'Enseignement, et Henry Jouin, secrétaire-rapporteur de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, prennent place au bureau.

M. J. Guiffrey, membre du Comité, assiste à la séance.

Au début de la séance, M. le président prononce les paroles suivantes :

« Messieurs,

« Puisque je dois, à l'exemple de M. Guillaume et de M. Barbet de Jouy, qui ont eu l'honneur de présider vos deux premières

séances, vous dire quelques mots, permettez-moi de vous entretenir d'un sujet qui se rapporte directement à nos études.

« Il y a encore beaucoup, et il y aura toujours à faire en archéologie et sur l'histoire de l'architecture; mais ce qui est fait est considérable et important. Au contraire, ce que j'appellerai l'histoire documentaire de nos artistes ne fait guère que de commencer.

« L'Italie est sous ce rapport plus heureuse que nous; nous n'avons pas eu de Vasari au seizième siècle, et il n'est pas de ville italienne, pour si petite qu'elle soit, qui n'ait ses ouvrages spéciaux sur ses artistes. Chez nous, s'il y a encore bien à dire sur le dix-septième et le dix-huitième siècle, au moins sont-ils étudiés, et l'on y revient tous les jours. Pour le seizième, et à plus forte raison pour les siècles antérieurs, les obscurités sont grandes et les lacunes énormes. Nous avons perdu beaucoup d'œuvres, nous avons perdu beaucoup de noms, et pour ce qui nous reste des unes et ce que nous découvrons des autres, nous avons trop d'œuvres sans nom et trop de noms sans œuvres; la difficulté de la tâche ne doit pas détourner de s'y consacrer.

« C'est le chemin fait de nos jours dans ce sens dont je veux esquisser devant vous une revue trop rapide, dans laquelle, — et c'est là ce qui m'a donné l'idée de vous en entretenir, si brièvement que ce soit, — nous retrouverons des noms qui appartiennent aux comités et à cette section même, car l'étude sur ces points n'est pas seulement moderne, elle est contemporaine.

« Gaignières, dont les méchants dessins de tombeaux sont aujourd'hui d'un prix incomparable, Dom Montfaucon dans ses *Monuments de la monarchie française*, ne se sont préoccupés que de l'intérêt historique et du renseignement érudit. Les deux hommes qui, à la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci, ont ouvert la route sont Millin et Alexandre Lenoir. On les oublie trop, et on ne leur rend pas assez de justice; ils sont incomplets, critiquables sur certains points, mais il est plus facile de continuer une voie que de l'ouvrir et de s'y engager.

« Dans son *Voyage en France*, Millin nous a laissé sur bien des monuments de l'art du moyen âge des renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs. Lenoir a fait plus encore par la création du Musée des Petits-Augustins, dont la suppression a été une des erreurs de la politique. C'est à son courage, à son intelligence, à

son activité passionnée que nous devons d'avoir ravi à la destruction les tombeaux de Saint-Denis, une partie du Musée de la sculpture française au Louvre et le plus grand nombre des sculptures anciennes du Musée de Versailles. Jugez de ce qui manquerait à l'histoire de la sculpture française s'il ne s'était pas trouvé un pareil homme.

« Ce sont des services pour lesquels on ne saurait jamais rendre assez de justice et avoir assez de reconnaissance, d'autant plus que le goût du temps, même des hommes les plus éclairés, était absolument contraire à ce qu'on traitait de vieilleries gothiques. Sous Louis XVI, le Prieur de Saint-Denis et le Surintendant des bâtiments du roi étaient d'accord ; on devait tout démolir, tout supprimer, et mettre dans les caveaux une série de serviettes en plomb doré accrochées au mur pour recevoir une suite d'inscriptions. Les pièces de la négociation et de l'étude de ce beau projet, les plans approuvés existent encore, et c'est le manque d'argent qui en empêcha la réalisation, de sorte que c'est la Révolution qui, sans le vouloir, mais en fait, a sauvé les tombeaux des rois, le tombeau de Louis XII, le tombeau de François Ier, le tombeau de Henri II, c'est-à-dire un des plus grands honneurs de l'art français.

« Presque en même temps, un contemporain de Millin et de Lenoir s'est occupé des mêmes matières, mais avec une science plus ferme et une étude plus sûre. Je veux parler d'Émeric David. Il a écrit deux ouvrages dont personne n'était capable de son temps ; ils restent des modèles et n'ont pas encore été dépassés. Son histoire de la peinture dans la première moitié du moyen âge est un chef-d'œuvre d'érudition critique, où la sagacité vient s'ajouter à la patience de la recherche consciencieuse et compétente. Son esquisse de l'histoire de la sculpture française, — il ne l'a donnée que comme telle, — est moins achevée, mais elle est encore bien considérable. On lui a beaucoup ajouté, on l'a rectifiée sur bien des points, mais seulement dans le détail. Les lignes générales, les conclusions, les vues d'ensemble ne sont pas à modifier, et le cadre reste tout entier ; ce qui le complète ou le corrige ne fait que s'y caser à sa place.

« Plus près de nous, deux hommes, maintenant morts, ont continué le grand travail de cette œuvre, qui demande la réunion de tant d'efforts. Vous avez nommé M. Renouvier et M. Léon de

Laborde. Les *Types et manières des maîtres graveurs* du premier, qui ne se rapportent qu'à la France, et ses études sur les origines de la gravure au quinzième siècle, que la mort est venue interrompre, sont des œuvres maîtresses, qui sont encore nouvelles et qui durer.nt. Vous savez ce qu'a fait M. de Laborde. Sa curiosité ardente et toujours renouvelée l'a empêché plus d'une fois d'aller jusqu'au bout de ses œuvres trop multiples, mais celui qui a publié les *Comptes des ducs de Bourgogne* et la *Renaissance des arts au seizième siècle* a fait plus que personne pour l'histoire de l'art français.

« Ici, comme je ne veux pas perdre le temps de vos lectures, les noms deviendraient trop nombreux. Il serait cependant injuste d'oublier ce qu'ont fait les anciennes Archives de l'art français et la Société de l'histoire de l'art français, qui leur ont donné une suite. C'est M. de Chennevières qui a créé les premières, il y a déjà bien longtemps, et je m'honore d'avoir été à l'origine son collaborateur et d'être au nombre de ses continuateurs. Leur dévouement désintéressé me permettra de passer sur leurs noms, mais leur travail n'a pas été inutile. Ils ont publié quatorze volumes de documents, les notes de Mariette, terminé les Comptes des bâtiments royaux au seizième siècle, laissés inachevés par M. de Laborde, commencé les Procès-verbaux de l'Académie de peinture. Ils continueront, mais ils ne sont pas les seuls, et l'énumération serait trop longue.

« Les bulletins des Comités, les Annales archéologiques, la Bibliothèque de l'École des Chartes, les mémoires des Sociétés savantes, les revues provinciales, sont pleins de travaux et de documents sur cette histoire de l'ancien art français. Il faut pourtant dire au moins quelques noms, en y joignant le conseil qu'il est important de ne pas trop éparpiller, mais de réunir. Ce qui est trop court, trop isolé, publié à côté de choses trop étrangères, se perd et reste ignoré. Ce n'est pas ce qu'ont fait M. Lance dans son Dictionnaire de nos architectes, M. Jal et M. Harduin à qui nous devons des ensembles de dépouillements d'autant plus précieux que leur source, les registres des anciennes paroisses de Paris, a été déplorablement et stupidement perdue dans un incendie; ce n'est pas ce qu'ont fait M. Ardant pour les émailleurs de Limoges, M. Leglay pour les artistes de la fin du quinzième siècle, M. Deville pour les

architectes de la cathédrale de Rouen, M. Gérard pour les artistes de l'Alsace, M. Lepage et M. Meaume pour ceux de la Lorraine, M. Charles de Grandmaison pour ceux de Tours, M. Charvet pour les architectes lyonnais, M. Benjamin Fillon sur tant de points de l'histoire de la Renaissance, M. Durieux sur les artistes de Cambrai, et M. Babeau, qui a commencé ici même l'étude de l'histoire de l'école de sculpture troyenne; elle a son caractère et son autonomie au milieu de la pléiade sculpturale de notre seizième siècle.

« Ce sont là, Messieurs, les exemples que nous devons suivre, et tâchons de ne pas trop morceler; publions et réunissons; et il ne suffit pas de découvrir et de copier des pièces. Il faut qu'un document soit compris et qu'on le fasse comprendre. Il faut chercher, trouver, bien lire, travailler, voir vite ou lentement, mais voir juste, annoter, publier, et, — ce qui ne dépend pas de soi, — être lu. »

L'allocution de M. le président est accueillie par les applaudissements de l'assemblée, puis la parole est donnée à M. Émile Travers, archiviste-paléographe, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité, pour la lecture de *Notes sur François Bonnemer, de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1638-1689). Au cours de la communication de M. Travers, le titre de la publication bien connue des érudits *Actes civils des artistes français*, ayant été prononcé, M. le président fait observer que ce livre, dont M. Herluison, d'Orléans, s'est fait l'éditeur, est l'œuvre d'un homme trop oublié, M. Harduin, collaborateur de M. Piot, directeur du *Cabinet de l'Antiquaire*. Le mérite de M. Herluison ne cesse pas d'être grand, puisqu'il a propagé des documents d'une utilité si réelle pour l'histoire de l'art; mais il a paru convenable de rendre justice, en présence des délégués des Sociétés des Beaux-Arts de la province, à deux écrivains laborieux, Arduin et Piot.

M. Henry Brocard, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, corespondant du Comité, donne communication d'une étude sur les *Origines de la cathédrale de Langres et le style de transition*. Le travail de M. Brocard donne lieu à diverses observations de M. le président, suivies d'une conversation générale entre les membres de la réunion sur l'époque à laquelle il convient de fixer l'origine du style roman et celle du style de transition.

M. de Mely, membre de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, lit une *Étude sur la majolique italienne*.

M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, donne communication de divers passages d'une biographie de l'architecte *Henry Espérandieu*. M. le président ajoute aux paroles de M. Parrocel un rapide éloge d'Espérandieu, artiste du plus rare mérite, mort, comme chacun sait, en pleine séve, à quarante-cinq ans.

M. Théodore Véron, directeur de l'École des Beaux-Arts de Poitiers, donne lecture d'une *Notice sur l'antiquaire Florimond Bonsergent*.

M. Benjamin Fillon informe le président de la réunion de l'hommage qu'il se propose de faire au Comité de son curieux *Inventaire d'autographes et de documents*, publié il y a quelques semaines.

M. Grave, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise, donne communication d'une description minutieuse de la *Fontaine de Mantes*.

M. le président lit une lettre intéressante de M. le maire de Fécamp sur la fondation du Musée de cette ville, dont l'honneur revient à M. Charles Hue, correspondant du Comité. M. Le Breton, conservateur du Musée céramique de Rouen, vice-président de la réunion, complète les renseignements donnés par M. le maire de Fécamp.

Lecture est donnée du mémoire de M. Lenthéric, ingénieur des ponts et chaussées à Nîmes, membre non résidant du Comité, sur la découverte de la *Vénus de Nîmes*. Une discussion s'engage à la suite de cette lecture, et M. Bosc, architecte, élève des doutes sur l'antiquité de la statue.

M. Jouin, secrétaire de la section de l'Histoire de l'art, donne communication du travail de M. de Berluc-Perussis, président de l'Académie d'Aix, sur *quelques anciennes faïenceries de la haute Provence*.

Sont mentionnées, en l'absence de leurs auteurs, les notices suivantes :

Les Origines du portrait en France, par M. Bénezet, membre de la Société archéologique du midi de la France, à Toulouse;

Les Arts du dessin et l'École de Puget à Toulon, par M. Ginoux, membre de l'Académie du Var;

Le Musée départemental des Vosges, par M. Voulot, conservateur du Musée.

M. le président remercie les membres présents, prononce la clôture de la session et lève la séance à quatre heures et demie.

Séance générale du samedi 3 avril 1880.

Le samedi 3 avril a eu lieu dans la grande salle du concours général, sous la présidence de M. Jules Ferry, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la distribution des récompenses aux Sociétés savantes, aux Sociétés des Beaux-Arts et aux savants et artistes des départements.

A une heure et demie, M. le Ministre est arrivé, accompagné de M. Alfred Rambaud, son chef de cabinet; il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par les membres du Comité des travaux historiques. M. Turquet, Sous-Secrétaire d'État au département des Beaux-Arts, l'avait précédé de quelques instants.

S. A. R. le prince Oscar de Suède, qui a bien voulu honorer de sa présence cette solennité, a été reçu par le Ministre. Le prince a été conduit immédiatement à la place d'honneur qui lui était réservée dans la tribune du sud. Il était accompagné de M. Molard, introducteur des ambassadeurs, et d'une suite nombreuse.

Le Ministre avait à sa droite le célèbre voyageur Nordenskjold et M. Gréard; à sa gauche M. Turquet et M. le capitaine Palander, qui commandait la *Véga* dans l'expédition suédoise du Nord-Est.

MM. Vergniaud, secrétaire général de la préfecture de la Seine, Léopold Delisle, Léon Renier, Milne-Edwards, Alfred Maury, Quicherat, Henri Martin, Paul Bert, Faye, Hauréau, Zévort, Alb. Dumont, Zeller, Barbet de Jouy, Marty-Laveau, Ravaisson, Chabouillet, Hippeau, Blanchard, Jouin, Roger Ballu, étaient à côté d'eux.

On remarquait dans l'amphithéâtre MM. Hebert, A. de Barthélemy, Alfred Ramé, Alex. Bertrand, Hervé-Mangon, de Mofras, Davanne, Longnon, Servoix, Grandidier, Fierville, de Soultrait, Siméon Luce, Chéruel; un grand nombre de délégués des Sociétés

savantes, ainsi que des inspecteurs primaires et des directeurs d'écoles normales appelés à Paris pour traiter des questions pédagogiques.

La présence du prince de Suède et des deux illustres voyageurs suédois a donné à cette solennité un intérêt tout particulier; aussi le Ministre a ouvert la séance et prononcé immédiatement le discours suivant :

« Messieurs,

« Une bonne fortune dont nous sommes fiers et ravis a fait coïncider avec la réunion des Sociétés savantes, cette fête annuelle de la science française, le passage du savant le plus illustre et le plus fêté de l'heure présente, de M. le professeur Nordenskjold (vifs applaudissements), et du digne et courageux compagnon de ses travaux, M. le capitaine de vaisseau Palander, commandant le navire *la Véga*. (Nouveaux applaudissements.)

« C'est pour moi une grande joie et un grand honneur de pouvoir présenter ici, à cette élite des savants français qui ne fut jamais plus nombreuse qu'en ce jour, les deux hommes qui achèvent en ce moment, au milieu des acclamations de l'Europe entière, le merveilleux voyage de circumnavigation qu'ils viennent d'accomplir autour de l'ancien monde. C'est pour moi un grand honneur de les recevoir dans cette antique Sorbonne, l'une des plus vieilles maisons de science qui soient dans le monde. (Applaudissements.)

« M. Nordenskjold et M. Palander ont les premiers, vous le savez, découvert et pratiqué le passage du Nord-Est, qui met en communication l'océan Atlantique avec le Pacifique, — ce passage défendu, jusqu'à ce jour, par les horreurs d'une formidable nature, et si souvent cherché, si souvent tenté, si souvent manqué depuis le seizième siècle.

« Avec quelle sûreté de méthode cette entreprise a été conçue, avec quelle énergie elle s'est exécutée, avec quelle fermeté, — dans cette adversité inattendue, le long hivernage de neuf mois, dont M. Nordenskjold présentait hier à quatre mille Parisiens surpris et charmés le simple et véridique tableau, — vous le savez, Messieurs. Avec quel profit pour la science : des savants éminents

l'ont dit devant l'Académie, et je voudrais qu'ils fussent tentés de le redire ici...

« Messieurs, les mystères des régions polaires ont de tout temps attiré deux sortes d'esprits : les uns que j'appellerai les aventuriers sublimes, poussés avant tout par l'attrait de l'inconnu et par l'héroïsme de leur nature, allant droit devant eux et semant de leurs os glorieux les glaces infranchissables; les autres, calculateurs de génie, semblables à ce grand capitaine qui prenait une carte et disait : « Je les battrai là », savent où ils vont, quand ils partent, et passent là même où ils ont promis qu'ils passeraient. (Vifs applaudissements.)

« M. Nordenskjold appartient à ces derniers : sa gloire est d'avoir tout prévu. Son entreprise reposait sur des observations scientifiques aussi profondes que simples; tout son plan était calculé sur des prévisions qui se seraient réalisées à point nommé, si quelques heures de trop, employées à des recherches scientifiques, n'avaient permis aux glaces de prendre les devants. M. Nordenskjold avait prévu même l'insuccès, même la destruction de son navire, même le retour par terre. De sorte que de cette expédition, on peut dire qu'elle reste le modèle des expéditions vraiment scientifiques; car tout y fut disposé, combiné, pour que pas une heure ne fût perdue pour la science, et, à bord comme à terre, c'est pour la science qu'elles furent toutes dépensées. (Applaudissements.)

« Aussi, Messieurs, en recevant et en acclamant ce glorieux revenant des régions inconnues, ce conquérant pacifique et bienfaisant que vous considérez dès aujourd'hui comme un des vôtres, ce ne sont pas seulement les conquêtes faites que vous acclamez, mais les conquêtes à faire... (Applaudissements.)

« Et puisque nous avons entendu, hier, M. Nordenskjold annoncer, au grand applaudissement de l'assistance, qu'il méditait une nouvelle expédition et qu'il espérait, cette fois, avoir le concours de quelques navigateurs et de quelques savants français, je crois pouvoir lui promettre qu'il ne se trompe pas et qu'il n'aura que l'embarras du choix entre les plus courageux, les plus instruits, les plus illustres. (Très-bien! très-bien!)

« Messieurs, si la connaissance de plus en plus complète de la planète que nous habitons est le véritable but, le but le plus élevé de l'activité intellectuelle, si le triomphe croissant de l'homme sur

la nature est la glorieuse formule des destinées humaines, j'ai le droit de vous le dire, monsieur Nordenskjold, n'en déplaise à votre modestie, qui est celle d'un vrai savant, vous avez bien mérité de l'humanité. (Vifs applaudissements.)

« Le gouvernement de la République française a pensé, monsieur, qu'il lui appartenait de marquer ce beau jour qui vous unit aux savants français par un témoignage durable de son estime et de son admiration.

« Sur ma proposition, M. le président de la République française a bien voulu signer deux décrets qui confèrent aux illustres voyageurs qui sont en ce moment nos hôtes, un rang élevé dans cette Légion d'honneur qui paye chez nous, vous le savez, ces deux choses qui n'ont pas de prix : le sang des braves et les veilles des savants. (Applaudissements prolongés.)

« J'ai l'honneur de remettre à M. Nordenskjold les insignes de commandeur de la Légion d'honneur. (Acclamations.)

« J'ai l'honneur de remettre au commandant Palander la croix d'officier de la Légion d'honneur. (Nouvelles acclamations.)

« Recevez, Messieurs, ces insignes au nom de la France; recevez-les au nom de la science française, si noblement représentée dans cette assemblée; qu'ils soient pour vous le gage des sentiments que nous professons pour vos personnes et pour vos glorieux travaux, pour votre gouvernement, de tout temps ami de la France, pour votre gouvernement qui vous a fourni les moyens d'accomplir cette expédition merveilleuse, pour le prince libéral et éclairé qui a été non-seulement le promoteur, mais le bienfaiteur de cette entreprise hardie, et dont le second fils veut bien honorer cette solennité de sa présence... (triple salve d'applaudissements) ; pour cette nation suédoise, enfin, la vieille alliée de notre patrie, ce peuple libre, laborieux et fier qui, il y a deux cents ans, fut le soldat décisif de l'indépendance de l'Europe moderne et de la liberté de la conscience humaine (applaudissements), et qui, désormais, déposant cette épée illustrée par tant de victoires, consacre sa vaillance traditionnelle, son indomptable énergie, à vaincre chez elle l'ignorance par les bonnes écoles et à pénétrer ces mystères des régions du Nord, dont elle garde le seuil et dont quelque jour, grâce aux Nordenskjold, elle nous livrera, sans doute, les derniers secrets. » (Vifs applaudissements.)

« Messieurs les membres des Sociétés savantes,

« Appelé pour la seconde fois à présider votre réunion, je constate avec une vive satisfaction que depuis l'année dernière vous n'êtes ni moins assidus, ni moins laborieux, ni moins nombreux à ce rendez-vous, et que les trois cents Sociétés savantes de province qui viennent, une fois par an, se réchauffer à ce grand foyer scientifique, continuent paisiblement leur noble labeur.

« Vous ne cessez pas de renouveler et de compléter l'histoire en fouillant les archives et en fouillant le sol; vous reconstituez le passé par une analyse patiente que l'on peut trouver minutieuse, mais qui prépare, par la seule méthode vraiment scientifique, la synthèse définitive que fera l'avenir. (Très-bien! très-bien!)

« Vous présentez cette année de beaux travaux sur les histoires locales, sur l'histoire parlementaire des provinces, et vos recherches confirment à tout moment cette vieille parole de nos pères, qu'en France c'est le despotisme qui était nouveau et que c'est la liberté qui est ancienne. (Applaudissements.)

« A côté des Sociétés d'archéologie et d'histoire, je dois signaler le développement remarquable des Sociétés des Beaux-Arts.

« Lorsque, le 10 avril de l'année dernière, nous avons constitué un Comité central des Sociétés artistiques de province, sur les mêmes bases que les Sociétés savantes, nous étions en présence, pour 1878, de quarante Sociétés et de vingt-quatre délégués; l'année dernière, soixante Sociétés et quatre-vingts délégués; aujourd'hui, nous avons quatre-vingt-une Sociétés et cent trente délégués. (Applaudissements.)

« Vous, Messieurs les membres des Sociétés des Beaux-Arts, vous êtes et vous serez les dignes émules des Sociétés savantes, vous travaillez à reconstituer l'histoire de l'art français, dont les monuments sont épars sur la surface du territoire, et vous démontrez chaque jour cette vérité qu'il y a eu dans ce pays de France, depuis le douzième siècle, la plus belle et la plus originale école de sculpture et d'architecture; que c'est bien un art national, et que, tandis que naguère encore des Français mal informés en attribuaient le développement aux influences étrangères, cette école,

au contraire, rayonnait au dehors et semait à l'étranger les idées et les modèles. (Applaudissements.)

« Nous avons ajouté, cette année, deux éléments nouveaux à ce foyer de vie scientifique et intellectuelle de la réunion des Sociétés savantes. Nous avons fait une place à la météorologie et à l'instruction primaire. (Applaudissements.)

« M. le professeur Nordenskjold apprendra avec plaisir que la météorologie, science qui lui est particulièrement chère, est fortement constituée dans notre pays. Les dévouements les plus obscurs y prennent chaque jour leur place et leur part d'action. C'est une armée de volontaires. Les instituteurs dans les villages, et dans les villes les écoles normales constituées en observatoires, les libéralités des conseils généraux et des conseils municipaux, le concours de plus en plus effectif de l'esprit public, ont aidé de toute part à la formation de Sociétés de météorologie, désormais assez nombreuses et assez bien constituées pour nous envoyer tous les ans une délégation imposante par le nombre et par l'autorité. Ce congrès annuel émet ses vœux, que recueille le bureau central, et de la sorte, le lien, la coordination s'établissent dans cette science qui ne peut aboutir que par la multiplicité des renseignements et la parfaite coordination de l'ensemble. (Très-bien! très-bien!)

« Nous avons, en outre, constitué, cette année, un congrès de l'enseignement primaire que nous croyons devoir recommander à votre attention. Nous avons appelé à Paris, pendant cette semaine de loisirs intellectuels qui suit le jour de Pâques, deux cent cinquante membres de l'enseignement primaire, tous les directeurs et toutes les directrices des écoles normales primaires, et un inspecteur de l'enseignement primaire par département; nous leur avons soumis deux questions difficiles, délicates et compliquées, deux questions de pédagogie. Dans l'une il s'agissait du recrutement des écoles normales primaires et des questions si hautes et si difficiles qui s'y rattachent, et dans l'autre, de la meilleure organisation des petites écoles de village.

« Nous avons dit à ce congrès : Délibérez, discutez, donnez-nous vos avis, indiquez-nous vos vues. A d'autres époques, vous étiez venus à Paris pour écouter; c'est nous, cette fois, qui allons nous transformer en auditeurs. Et bien nous en a pris, Messieurs, car j'ai le plaisir de déclarer à cette savante assistance, après tout

ce que j'ai vu et entendu, après les rapports qui m'ont été faits, après les discussions qui ont été mises sous mes yeux, et surtout les résolutions auxquelles ces discussions ont abouti, — j'ai le plaisir, dis-je, de déclarer, et c'est pour moi un devoir de proclamer bien haut que les efforts qui ont été faits par le gouvernement de la République depuis dix ans en faveur de l'enseignement populaire n'ont pas été perdus; que ce n'est pas en vain que le gouvernement républicain a triplé, depuis dix ans, le budget de l'enseignement primaire. J'en atteste les faits; j'en appelle au témoignage des hommes compétents : oui, l'enseignement primaire en France est à cette heure dans de bonnes mains, dans des mains modestes, dans des mains loyales, compétentes et dévouées. (Salve d'applaudissements.)

« Messieurs, quelle est donc l'idée commune de tous ces congrès du corps enseignant pris aux différents degrés de la hiérarchie? Quelle est l'idée commune qui relie le Congrès des Sociétés savantes au Congrès des instituteurs? Pourquoi appelons-nous ici tous ceux qui savent, tous ceux qui enseignent? C'est que nous sommes profondément convaincus que la réforme de l'enseignement national, — cette réforme qui fut le grand cri d'espérance de notre pays au lendemain de ses désastres, — que cette réforme ne peut s'accomplir qu'avec l'aide, la force et le concours du corps enseignant lui-même. La bureaucratie peut certainement beaucoup dans ce pays de France; elle peut faire de beaux et de bons programmes; elle peut même se donner le plaisir d'ordonner et d'être obéie; elle peut faire que le même jour, à la même heure, la même dictée sera faite à la même minute dans tous les établissements d'enseignement. La bureaucratie peut cela, mais elle ne peut pas faire vivre les réformes. Le véritable organe de la réforme, celui qui peut seul la féconder et la faire vivre, c'est le maître, Messieurs! et c'est à lui qu'il faut faire appel, parce que c'est lui seul qui donnera le concours efficace, la force morale et le bon vouloir. (Adhésion unanime et applaudissements.)

« De même que la pédagogie nouvelle est fondée sur cette pensée qu'il importe bien plus de faire trouver à l'enfant le principe ou la règle que de les lui donner tout faits, — suivant en cela la méthode de Rousseau et de Pestalozzi qui consiste à éveiller l'intelligence de l'enfant, à s'adresser à sa spontanéité pour la guider

ensuite, au lieu de la surcharger de formules abstraites et ennuyeuses qui font le crépuscule dans les jeunes cerveaux, — de même, Messieurs, l'Administration de l'Instruction publique, telle que je la comprends, doit s'occuper essentiellement de susciter l'énergie et l'activité des maîtres et mettre partout en jeu leur initiative et leur responsabilité.

« Tels sont nos principes, et voilà pourquoi, lorsque nous sommes en présence d'un problème à résoudre, nous faisons appel aux maîtres et aux professeurs, et nous voulons les consulter. Oui! c'est une espèce de *selfgovernment* de l'enseignement public... Voilà les principes que nous appliquons. Voilà cet esprit de monopole! Voilà cette tyrannie qui siége dans les bureaux de la rue de Grenelle! (Salve d'applaudissements.) Voilà comment pensent, agissent et se conduisent les Dioclétien du Ministère de l'Instruction publique. (Nouvelle salve d'applaudissements et rires approbatifs. — Bravos prolongés.)

« Aussi, quand nous avons pris ce redoutable fardeau, notre première pensée, celle dont nous avons énergiquement poursuivi la réalisation, a été de reconstituer sur des bases rationnelles ce Conseil supérieur de l'Université qui est, dans le système de nos lois, le dépositaire et le juge des programmes et des méthodes. Nous avons voulu rendre ce Conseil aux universitaires; nous avons voulu que tous les éléments qui le composent fussent empruntés aux corps enseignants.

« La loi qui reconstitue le Conseil supérieur a été votée, et dans quelques jours, Messieurs les universitaires, — si nombreux ici et qui voulez bien m'entendre, — vous aurez à procéder aux élections. L'événement est si proche, et il nous touche tous de si près, qu'il y aurait véritablement mauvaise grâce de ma part à ne vous en rien dire. Je ne vous en dirai que deux choses : ce que j'en sais et ce que j'en entends.

« Ce que j'en sais et ce que tout le monde voit, c'est que ces élections, auxquelles il va être procédé, seront absolument libres. Quand on a combattu le projet de reconstitution du Conseil supérieur, des adversaires courtois, mais fort ombrageux, n'ont pas manqué de dire : Vos élections, c'est le chaos, et le chaos, c'est le terrain favori de la candidature officielle. Eh bien, je le demande aux universitaires qui sont devant moi : Avez-vous vu, avez-vous

rencontré la candidature officielle? Que celui qui en aurait aperçu même l'ombre lointaine se lève et qu'il le dise. (très-bien! Très-bien! — Vive adhésion et applaudissements.)

« Donc ces élections seront libres, absolument libres, aussi libres que les élections pour les États généraux de 1789, que certain historien, dont j'ai eu à m'occuper dans une autre enceinte, reprochait à Necker de n'avoir pas du tout influencées : oui, Messieurs, je veux être le Necker de ces États généraux-ci. (Assentiment unanime et bravos.)

« Et j'ajoute que ces élections étant libres, elles seront fécondes.

« Je suis convaincu que le nouveau Conseil me donnera l'autorité morale, la force et la compétence nécessaires pour rompre avec les vieilles et fausses méthodes, qui sans doute ne font pas obstacle au développement des grands esprits, — les grands esprits se tirent de tout, même des mauvaises méthodes, — mais qui constituent des obstacles au développement de la moyenne des esprits, obstacles qui finiraient à la longue, et si l'on n'apportait un prompt remède, par nuire au développement même de l'esprit français.

« Messieurs, il faut des réformes, il les faut prudentes, sages, sans doute, mais je ne crains pas de le dire, il les faut résolues. Il les faut hardies autant que raisonnables. Hardies! à cause des difficultés que nous rencontrerons, à cause des obstacles qui nous seront suscités, à cause des abus qui luttent pour ne pas disparaître. Mais sont-elles donc par elles-mêmes si hardies? En les proposant, aurons-nous la prétention d'inventer quelque chose? C'est ici le cas de répéter, comme pour la liberté française, qu'en France ce sont les bonnes méthodes qui sont anciennes, et que les mauvaises sont de date récente. Et il ne faut remonter qu'à deux siècles pour trouver la source de ce mouvement réformiste qui, je l'espère, va s'épanouir dans le nouveau Conseil supérieur.

« Messieurs, quand nous nous plaindrons des fausses méthodes grammaticales qui tendent à obscurcir l'intelligence enfantine au lieu de l'éclairer; quand nous dirons que, dans l'enseignement des langues, il est mauvais de procéder, comme on le fait, de l'abstrait au concret, de la règle à l'exemple, mais qu'il faut, au contraire, aller du concret à l'abstrait, de l'exemple au principe, de l'expérience à la formule grammaticale, et suivre, comme dans toute science, la voie expérimentale; qu'en agissant autrement, pour

former l'intelligence de l'enfant, on tourne le dos à la vérité et au bon sens, — quand nous dirons ces choses, nous ne ferons que répéter ce que disait Port-Royal, il a deux siècles. C'était le bon sens alors : j'estime encore que c'est le bon sens aujourd'hui. (Oui! — Très-bien! — Vifs applaudissements.)

« Quand nous nous plaignons du vers latin, ce pauvre vers latin (Rires), qu'il est presque inutile, me dit-on, de condamner : c'est vrai, car il a déjà été condamné, il y a longtemps, par les plus grands maîtres. En effet, c'est le grand Arnauld qui déclare que faire du vers latin un exercice de collége, c'est une perte de temps; que sur quatre-vingts élèves, deux ou trois seulement en profitent, et que « le reste se morfond à rien faire qui vaille ».

« Quand nous critiquons l'abus des récitations, nous serons encore au-dessous de Port-Royal, qui n'en voulait pas du tout.

« Quand nous demandons : Pourquoi apprend-on le latin? Est-ce pour le lire ou pour l'écrire? ce n'est pas moi qui vais vous répondre, c'est un pédagogue des plus savants de la fin du dix-huitième siècle ; l'abbé Fleury, qui est une autorité, faisait là-dessus l'observation suivante, qui est d'un vieux et pénétrant bon sens : « On a cru que, pour imiter les anciens, il fallait écrire dans leur « langue, sans considérer que les Romains écrivaient en latin et non « en grec, et les Grecs en grec et non en syriaque ou en égyptien. » (Rires.)

« Et c'est enfin Arnauld, le même grand Arnauld, qui résume toutes les tendances et toutes les doctrines en les termes que voici : « Se ménager du temps par l'exclusion du vers latin dans les hautes « classes, des thèmes dans les petites, et des leçons qui ne produi- « sent rien qui vaille. » (Applaudissements.)

« Se ménager du temps, c'est là le vrai mot, Messieurs, et le point important! Il m'est arrivé de dire ici l'année dernière, à la réunion du concours général, que le problème posé était celui-ci : apprendre plus de latin en y consacrant moins de temps. Et toutes sortes de pédants de me railler pour cette parole. Je n'émettais là pourtant qu'une vérité du plus clair bon sens. Il est évident qu'en substituant à des exercices longs et futiles des exercices vraiment féconds, des méthodes rationnelles aux vieilles routines, on gagne du temps, beaucoup de temps. Et je persiste à croire que le problème qui consiste à mieux apprendre le latin et à en apprendre

davantage, en y dépensant moins de temps, afin de reporter les économies sur autre chose, — que ce problème est plus facile à résoudre que ne l'était le passage du Nord-Est. (Rires et applaudissements.) Quand on ne commencerait le latin qu'en sixième, est-ce que le ciel, en vérité, s'effondrerait sur nos têtes? (Très-bien! très-bien! Applaudissements.)

« Mais pour qui et pour quoi vous évertuez-vous à donner à ces dix ans d'études ce but suprême : écrire le latin! Pour produire aux épreuves du baccalauréat, de la part de l'immense majorité des candidats, des copies de discours latins... que nous connaissons, qu'on n'oserait pas montrer, et dont, je l'avoue, Messieurs, je rougis un peu. (Approbation.)

« Au contraire, dès qu'on abandonne ce faux et malsain idéal d'écrire le latin, et si l'on se propose seulement de le lire, tout va changer. Je vous le demande, le latin, cette langue logique, bien faite, mère de la nôtre, est-ce une langue plus difficile que l'allemand? Non. Eh bien, faut-il plus de quatre ans pour apprendre à lire les auteurs allemands? (Vive approbation.)

« D'autre part, quelle est cette méthode qui emploie tant d'années, je ne dirai pas à apprendre le grec, hélas! mais, passez-moi l'expression, à ânonner quelques morceaux de Lucien, quelques parties d'Homère ou d'Euripide? pour arriver à quoi! à constater par les examens du baccalauréat que les deux tiers des candidats sont incapables de faire autre chose que de lire et d'épeler péniblement cinq ou six lignes d'un auteur facile.

« Et vous croyez, Messieurs, qu'il n'y a pas de temps à gagner? (Applaudissements.) Si, Messieurs, gagnons du temps, ménageons-nous du temps, comme disait Arnauld; que l'Université se répète sans cesse cette grande parole de Port-Royal. Elle est plus grave et vraie que jamais. Car vous n'avez pas affaire à une société d'oisifs, mais aux enfants de la bourgeoisie française, et la bourgeoisie française est une classe laborieuse qui ne vaut que par le travail et qui connaît le prix du temps. Votre responsabilité vis-à-vis d'elle est grande, et vous lui devez autre chose, après dix ans de collége, qu'une jeunesse rompue dans l'art de choisir les tournures latines et de fabriquer de mauvais vers latins. (Applaudissements.)

« Je le dis avec conviction aux universitaires qui m'entendent; le moment est venu : toutes ces réformes et bien d'autres, car je n'ai

fait que marquer de grandes lignes, sont mûres pour tous les esprits réfléchis, pour l'opinion publique, pour le pays. Voulez-vous garder la direction de l'opinion? Voulez-vous justifier cette grande confiance que le Parlement vient de vous témoigner en vous remettant la nomination du Conseil supérieur de l'instruction publique, en vous restituant la suprême magistrature et le suprême contrôle de toutes les études? Voulez-vous être dignes du pays, du législateur et de vous-mêmes? Unissez-vous à nous, Messieurs, car je vous le dis avec une foi profonde, si les réformes attendues n'étaient pas faites, ce n'est pas seulement votre autorité qui serait ébranlée, — je ne parle pas de l'esprit français, l'esprit français peut se sauver de tout, — mais ce qui périrait, ce sont les études classiques elles-mêmes, ces études qui nous sont si chères, — oui, elles périront si vous ne voulez pas nous aider à les sauver avec vous. » (Vive et unanime adhésion. — Salves d'applaudissements et bravos répétés.)

Après la lecture des rapports de MM. Chabouillet, Blanchard et Hippeau, pour les trois sections du Comité des Sociétés savantes, la parole est donnée à M. Jouin pour la lecture du rapport qu'il a été chargé de rédiger au nom de la section de l'Histoire de l'art du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

RAPPORT

SUR LES TRAVAUX RELATIFS A L'HISTOIRE DE L'ART, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE DE LA SECTION, ARCHIVISTE DE LA COMMISSION DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE.

« Monsieur le Ministre,
« Monsieur le Sous-Secrétaire d'État,
« Messieurs,

« Le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements comprend deux sections, la section de l'Histoire de l'art et la section de l'Enseignement. C'est au nom de la première que j'ai l'honneur de présenter le bref rapport qui va suivre.

« Préparer l'histoire de l'art, ajouter quelques pages inédites au livre d'or de notre école, c'est suivre la pente naturelle du génie

français. Il entre dans notre tempérament national de s'éprendre de splendeur, de rayonnement, d'enthousiasme. Et quelle chose créée porte le sceau toujours visible de l'enthousiasme si ce n'est l'œuvre d'art? La lucidité de notre langue, le charme de sa beauté concise ont fait des artistes de nos philosophes et de nos savants. Victor Cousin, Arago, Flourens, pour ne rappeler que des contemporains, n'ont-ils pas parlé la langue du dix-septième siècle? Ce furent de grands prosateurs. Cette préoccupation de vêtir avec éclat un syllogisme ou une vérité scientifique est un des caractères de notre esprit. L'art nous séduit et nous attire. A notre insu, nous recherchons partout l'harmonie, la mesure, l'attrait subtil d'une forme distinguée. Que d'autres peuples, dans le passé, aient produit des chefs-d'œuvre auxquels nous n'oserions comparer, sans grande hardiesse, les toiles ou les statues de nos maîtres, le présent, du moins, est à nous. C'est l'école française que le jury international de 1878 a proclamée la première. Ne soyons pas surpris après cela, Messieurs, si le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, institué sur la proposition de M. le sous-secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts, a rencontré dès son début tant de chaudes sympathies et suscité sur tous les points de la France des études si nombreuses et si variées.

« Il apparaît clairement que les érudits et les critiques dirigent leurs efforts avec une activité croissante vers l'histoire de l'art dans les provinces. Les dépôts d'archives sont visités, les chartes municipales compulsées, les papiers de famille ouverts, et l'Art, cette puissance souveraine qui s'est assise à tous les foyers d'élite, révèle aux chercheurs patients la durée de son séjour sous le toit des Vermay dans les Flandres, de Puget à Toulon, de François Bonnemer à Falaise, de Pascal Coste et de Henry Espérandieu à Marseille, des Tischbein à Paris, de Bonsergent à Poitiers.

« C'est M. Durieux, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité, qui a reconstitué, à l'aide des archives locales, l'histoire de la dynastie des Vermay ou Vermayen, dont le chef entre en scène le 6 juillet 1529, jour de l'arrivée dans la ville de Cambrai de la tante de Charles-Quint et de la mère de François Ier, venues, comme on sait, pour signer la paix des Dames. Jean Vermay nous était déjà connu par un travail récent de M. Houdoy, mais Henri Vermay, le fils, Ponthus, le petit-fils,

les deux enfants de celui-ci, Jacques et Henri, doivent à M. Durieux un retour de célébrité qui permettra peut-être de découvrir quelque ouvrage de ces maîtres dans nos villes du Nord.

« On sait que Puget passa vingt-sept ans de sa vie à Toulon, avec la charge de directeur de la sculpture navale. M. Ginoux, de la Société académique du Var, a particulièrement étudié cette phase de l'existence laborieuse et inquiète du grand sculpteur. L'atelier-école institué par Puget à l'Arsenal est resté florissant pendant près de deux siècles. M. Ginoux fournit d'intéressants détails sur le fonctionnement de cet atelier où l'on étudiait d'après le modèle vivant et où les apprentis, garçons-sculpteurs ou peintres, recevaient un salaire. L'étude de M. Ginoux est une promesse. Même après le livre de Léon Lagrange, il y a place pour un travail développé sur Puget observé comme professeur et chef d'atelier. Nul doute que les archives de l'Arsenal ne permettent à notre correspondant de l'écrire.

« Dans sa pièce curieuse sur « ceux qui font florir les Beaux-Arts dans l'hostel des manufactures royales aux Gobelins », l'abbé de Marolles n'a-t-il pas dit :

Bonnemer, de Falaise, y vaut aussi son prix ?

« M. Émile Travers, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité, s'est attaché à résumer la vie du peintre normand d'après les pièces publiées, dont quelques-unes sont d'une extrême rareté. Très-informé, très-sûr dans l'énoncé des faits, l'auteur voudra compléter ce que lui-même appelle une « première esquisse », à l'aide des documents inédits qu'il ne manquera pas de découvrir.

« M. Pascal Coste est un petit homme d'apparence timide, boi-« tant par suite d'une fracture à la jambe, tenant le moins de place « possible partout où il se trouve ; mais à son œil vif, à un sourire à « la fois bienveillant et un peu narquois, à une certaine carrure du « front, on reconnaît bien vite une de ces natures vivaces et persis-« tantes qui trouvent le moyen d'arriver à leurs fins. » Ce portrait du doyen des architectes de France, mort en 1879, est signé d'un autre architecte éminent, tombé presque à la même heure, Viollet-Leduc. M. Parrocel, de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, n'a eu garde d'oublier ces lignes lorsqu'il résolut d'écrire

la vie de son compatriote Pascal Coste, dessinateur, ingénieur, architecte et écrivain.

« Les grandes publications de Coste sur l'architecture de l'Assyrie et de l'Égypte, les monuments de l'antiquité et du moyen âge, faites aux frais de l'État, sont connues de tous; mais l'homme infatigable qui vient de s'éteindre, presque centenaire, après avoir parcouru quarante mille lieues, le compas et le crayon à la main, méritait de trouver un biographe. Un deuxième architecte, Henry Espérandieu, célèbre par la construction de Notre-Dame de la Garde et du palais de Longchamps, à Marseille, est l'objet d'une étude étendue, d'un grand intérêt, dans laquelle M. Parrocel fait apprécier les écrits de l'artiste provençal. L'esprit original, plein de finesse et parfois de mélancolie, qui distinguait Espérandieu, anime certaines pages humoristiques et des stances d'une poésie vraiment pénétrante.

« Les Tischbein sont des peintres allemands, mais leur historiographe, M. Édmond Michel, de la Société archéologique d'Orléans, met tant d'empressement à nous rappeler le passage de Jean-Henri dans l'atelier de Carle Van Loo, et les relations amicales de ses neveux Guillaume et Frédéric avec notre David, lorsqu'il peignait à Rome le *Serment des Horaces*, que pour un peu nous serions tentés de réclamer comme nôtres ces maîtres étrangers dont le style est presque français.

« M. de Mély, de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, n'essaye pas de rattacher à la France ses recherches sur la majolique italienne; en revanche, il apporte dans son étude le zèle ardent d'un amateur enthousiaste.

« Nous devons à M. Théodore Véron, de Poitiers, un portrait familier de l'antiquaire poitevin Bonsergent. La Société des antiquaires de l'Ouest publiera sans doute l'inventaire de la collection de Bonsergent qu'elle a si vaillamment acquise.

« M. Vasseur, de la Société des sciences, lettres et arts de Seine-et-Oise, vous a retracé la vie de Colin de Blamont, surintendant de la musique du roi au dix-huitième siècle, et l'auteur de l'opéra *les Fêtes grecques et romaines*.

« Les considérations esthétiques ne sont pas d'un moindre intérêt que le récit des événements dans le mémoire de M. Bernard Benezet, de la Société archéologique du Midi, sur les *Origines du portrait en France*. Les miniaturistes, les verriers, les imagiers tou-

lousains sont étudiés par M. Benezet avec compétence et avec passion. Si la statue de *Jean de la Teyssandière*, évêque de Rieux, œuvre d'un sculpteur méridional, a empêché M. Benezet d'apprécier en toute liberté la *Madeleine pénitente* de Donatello, en retour l'écrivain nous affirme que nous-mêmes pourrions être taxés d'ignorance ou de partialité dans notre admiration trop exclusive pour les Clouet : l'école de Toulouse sous le règne de François Ier les aurait égalés !

« Avec M. Corroyer, architecte près la Commission des monuments historiques, chargé de la restauration du mont Saint-Michel, récemment entreprise par l'État, nous abordons un nouveau groupe de monographies. Aux études sur les maîtres d'œuvres succèdent les recherches savantes sur les monuments. *L'Architecture militaire au mont Saint-Michel* est le début d'une trilogie riche en aperçus et en découvertes sur l'édifice le plus merveilleux que possède notre pays. M. Corroyer, lauréat de l'Académie des inscriptions et belles-lettres pour un ouvrage sur le mont Saint-Michel, a voulu reprendre son travail sur un plan nouveau, et telle est l'heureuse fortune des hommes sincèrement épris de nos antiquités nationales que l'artiste écrivain n'a pas eu besoin de se répéter ; ce sont bien des pages inédites qu'il vous offre. A plus tard l'architecture civile et l'architecture religieuse au mont Saint-Michel.

« La cathédrale de Saint-Mammès, à Langres, est l'objet, de la part de M. Brocard, secrétaire de la Société historique et archéologique, correspondant du Comité, d'un plaidoyer chaleureux. Les conclusions du défenseur qui a résolu de faire accepter la cathédrale de Langres comme le type primordial du style de transition, rencontrent plus d'un adversaire, mais qu'importe, si un monument curieux à tant de titres doit gagner à ce tournoi d'érudits d'être plus étudié et mieux connu ?

« La Tour de Duèze, à Cahors, est décrite par M. Cangardel; M. le chanoine Carle, de Nîmes, vous a entretenus, d'un coffret d'ivoire habilement travaillé par des artistes de l'école carlovingienne; M. Forestié, de Montauban, l'auteur des *Anciennes Faïenceries de Tarn-et-Garonne*, le promoteur d'expositions rétrospectives, a à relevé la veille de votre session les pièces de céramique qu'il lui a été donné de découvrir dans son département. M. de Berluc-Perussis, l'auteur applaudi en 1879 des *Anciens curieux et collec-*

tionneurs d'Aix, tente de préciser aujourd'hui les origines des *anciennes faïenceries de la haute Provence*. M. Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen, ajoute à l'histoire du Musée des a ville par des notes judicieuses sur le portrait supposé de *Madame de Parabère*, sur celui de *Jacques Ier* et sur le *Saint Sébastien* d'André del Sarte. M. Quenault, de la Société académique du Cotentin, appelle avec raison l'attention des curieux sur la *Vierge de l'église Saint-Nicolas de Coutances*. A l'hôtel de ville de Besançon, c'est la Table aux rudes cariatides sculptées par le menuisier dijonnais Hugues Sambin, dans lequel la tradition se plaît à voir un élève de Michel-Ange, qui est une occasion nouvelle pour M. Castan, membre non résidant du Comité, de nous faire juges de la sagacité de sa critique.

« Nos départements, si féconds en œuvres d'art intéressant notre école nationale, réservent encore aux travailleurs français des surprises d'un autre ordre. N'est-ce pas à l'École de Cologne qu'il convient de rattacher le dyptique du seizième siècle de l'hôpital civil de Belfort, dont M. Diétrich vous révélait hier l'existence? Remontons les âges. N'est-ce pas l'art romain qui devint tributaire des investigateurs de la Savoie, lorsqu'en 1826 ils découvraient dans le jardin des Visitandines de Lémenc le remarquable caducée décrit par M. Rabut, conservateur du Musée de Chambéry? Une autre découverte, à tout le moins surprenante, c'est celle de la *Vénus de Nîmes*, dont M. Lenthéric vous a raconté l'odyssée.

« Il y a treize ans, des ouvriers terrassiers creusaient à Nîmes une tranchée, rue Pavée. A deux mètres du sol, leur pioche heurta des fragments de marbre. Ils n'en comptèrent pas moins de cent trois. A ces restes adhérait un enduit calcaire mêlé d'argile. Les débris informes furent déposés dans le vestibule de la bibliothèque de la ville, et personne n'y songea plus. Je me trompe. M. Aurès, ingénieur, M. Germer-Durand, conservateur du Musée lapidaire, et M. Lenthéric, l'auteur des *Villes mortes du golfe de Lyon*, qui se plaît aux restitutions savantes capables de faire honneur à sa contrée, entreprennent un jour d'interroger les fragments anciens de la rue Pavée. A mesure qu'ils dégagent chaque parcelle travaillée de l'enveloppe calcaire dont elle est couverte, le marbre revêt la forme séductrice d'un corps jeune, élégant et radieux.

« *Dea junior*, aurions-nous dit volontiers. Sans doute ce n'est pas

la fierté sereine de la *Vénus de Milo*, mais il nous semblait que la *Vénus de Nîmes* rappelait par plus d'un point l'époque, le style, la grâce légèrement cherchée du marbre de l'Hymette découvert à Arles il y a deux cents ans, aujourd'hui parure de notre Louvre et témoignage éloquent de l'art gréco-romain. Toutefois, la statue de Nîmes ne nous est connue que par des documents graphiques dont l'exactitude, nous dit-on à la dernière heure, n'est pas absolument rigoureuse; vous approuverez la section de l'Histoire de l'art de remettre la cause en délibéré et d'ajourner à une session prochaine le prononcé de son jugement.

« Mais vers quel but, Messieurs, tendent ces efforts multiples? Que sont les travaux d'origines si diverses dont je rappelle les titres, sinon les pages d'un même livre, la publication nationale de l'Inventaire des richesses d'art de la France?

« C'est à la Commission centrale de l'Inventaire que seront transmises ces monographies d'édifices ou d'œuvres d'art. Déjà la description de l'*Église de l'abbaye d'Hautecombe* (Savoie), par M. Blanchard, celle de la *cathédrale de Poitiers*, par M. Véron, celle des *richesses d'art des cantons de Gaillac et de l'Isle* (Tarn), par M. Rossignol, celles de la *Bibliothèque* et de la *Fontaine de Mantes*, des *églises de Gassicourt, de Vétheuil, de Limay, de l'Ermitage, de Saint-Sauveur* (Seine-et-Oise), par MM. Grave et Alphonse Durand, parvenues au Comité, ont été renvoyées à la Commission de l'Inventaire, à l'heure même où se publiait une remarquable notice de M. Roman, sur l'ancienne cathédrale de Notre-Dame d'Embrun.

« Peut-être estimez-vous que des églises de bourgades, du genre de celles que je rappelais à l'instant, méritent peu l'honneur d'une mention dans la publication de l'Inventaire. Messieurs, prenons garde. Si nous sommes artistes par tempérament, en retour notre sol vaut la peine que les chercheurs d'art le parcourent sur tous les points. Aux défricheurs courageux les splendides découvertes; aux infatigables, les trésors ignorés et sans nombre! Ainsi en a jugé un auxiliaire émérite de la Commission, M. Édmond Michel, le biographe des Tischbein dont nous parlions tout à l'heure, qui s'est donné la tâche de visiter cinq cents communes de sa région, et en a rapporté cinq cents inventaires.

« C'est de la sorte que tous les édifices du Loiret sans exception se

sont trouvés décrits par cet érudit, et la publication de l'Inventaire comptera peut-être deux volumes entièrement dus à un même collaborateur. Or, dès ses premiers pas, à Saint-Martin-sur-Ocre, un village, M. Michel rencontrait une toile importante de Jean Boucher de Bourges, le maître de Pierre Mignard. Cette œuvre, qui n'est pas mentionnée par le savant chroniqueur des *peintres provinciaux de l'ancienne France*, signée de Jean Boucher, porte précisément la date de 1622, l'année même de l'entrée de Pierre Mignard enfant dans l'atelier du peintre de Bourges qui était alors à l'apogée de sa gloire. Convenons, Messieurs, que l'Inventaire des richesses d'art peut avoir ses joies, et la parole du poëte si souvent rappelée,

. . . Gravibus rostris galeas pulsabit inanes,

nous semble bien loin de la réalité. La terre de nos provinces est moins avare à la main qui la remue que la glèbe chantée par Virgile; les archéologues, les écrivains, les artistes qui entreprennent d'en relever la richesse trouvent autre chose à décrire que des casques vides. A l'œuvre donc, les hommes de labeur. Aussi bien, la Commission centrale de l'Inventaire vous donne l'exemple et marche en avant. Un important volume, le troisième de la publication, a paru avec l'année présente, et, sous l'impulsion vigilante et toujours active de M. le sous-secrétaire d'État au ministère des Beaux-Arts, cinq volumes parallèles s'impriment en ce moment. Sur ce nombre, trois sont affectés aux monuments de la province.

« Et, quelque rapide que soit la mise en œuvre, ne craignez pas, Messieurs, que la moisson soit trop vite achevée. N'êtes-vous pas accourus de toutes les régions, nombreux, ardents, enthousiastes? Or, d'autre part, vos travaux en font foi, le sol de France est inépuisable en trésors d'art : restes d'architecture, œuvres peintes, œuvres plastiques, verrières ou dessins. C'est à les recueillir, à les grouper, à les tirer de la poussière, à les mettre en leur jour que la section de l'Histoire de l'art vous convie. »

RAPPORT

SUR LES TRAVAUX RELATIFS A L'ENSEIGNEMENT, PAR M. ROGER BALLU, SECRÉTAIRE DE LA SECTION.

« MONSIEUR LE MINISTRE,
« MONSIEUR LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT,
« MESSIEURS,

« Le goût des Beaux-Arts n'a jamais été aussi répandu qu'à notre époque. Nos salons de peinture sont envahis annuellement. Les ventes publiques de tableaux anciens ou modernes passionnent tout un monde d'amateurs qui va s'augmentant et se renouvelant sans cesse. Les cercles, qui naguère n'étaient que des maisons de jeu et des lieux de distraction pour les oisifs, se transforment en Expositions. L'artiste est le fortuné du jour; si ses œuvres prennent triomphalement place dans les galeries privées, sa personne est fêtée, choyée dans les réunions mondaines où l'on est fier de le recevoir et de le montrer. L'ambition de tout homme favorisé de la fortune est de se poser en Mécène, et hâtons-nous de le dire, les Zeuxis, les Parrhasius, les Polygnote modernes ne manquent pas à nos Périclès du dix-neuvième siècle.

« Il est des sceptiques qui pensent que cet empressement vers les choses de l'art est avant tout affaire de caprice et de mode.

« Non, Messieurs, cette sorte d'intérêt surexcité du public est la résultante d'un grand mouvement qui nous entraîne tous.

« Si, en effet, un dilettantisme aimable veille aux portes des ateliers, sur tous les points de la France, des écoles sont ouvertes, s'ouvrent ou vont s'ouvrir. Dans les rangs de ceux qui font de l'art la joie de leur vie, la source de magnifiques richesses et d'émotions fécondes, voici venir les hommes dévoués qui consacrent à l'enseignement de cet art leurs travaux, leurs études et les efforts puissants de leurs pensées.

« La présence dans cette enceinte du grand nombre d'entre vous, Messieurs, qui nous ont fait parvenir d'intéressantes communications sur cette matière, n'est-elle pas l'éclatante confirmation de ce que je viens de dire?

« Que vous retraciez l'historique d'une école, que vous nous fassiez part de vos idées sur différentes méthodes, que vous décriviez les richesses d'un Musée, votre objet est toujours l'enseignement, mais votre grand mérite est de travailler à convertir cet amour pour les arts, si universel, si national, en une des manifestations les plus belles et les plus hautes de notre activité intellectuelle.

« Parmi les mémoires dont il nous a été donné d'entendre la lecture ces jours derniers, il en est quatre qui se rattachent d'une manière étroite à l'enseignement du dessin.

« M. Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, qui, avec cette simplicité de dévouement naturelle aux artistes, donne gratuitement des leçons au collége de sa ville, M. Dubourg a traité avec compétence la question du choix des modèles. Il voudrait que les élèves fussent mis le plus tôt possible en présence des modèles en relief et des moulages des sculptures des belles époques. Il s'élève avec raison contre ces estampes d'un goût douteux, d'un intérêt problématique, qui depuis trop longtemps se succèdent sur les chevalets de nos écoles. On plaint avec lui ces malheureux enfants condamnés à copier une file de nez de toutes les formes, puis une série de bouches de face, de trois quart et de profil, et qui n'ont d'autre plaisir que de passer de la série des yeux à celle des oreilles, pour entamer ensuite celle des demi-têtes. En toutes choses, les débuts sont souvent ingrats; mais il importe, surtout en pareille matière, que l'élève s'intéresse à son ouvrage. Un dessin qui aura provoqué l'ennui sera défectueux comme résultat, et nul comme profit.

« La communication de l'Union artistique du Pas-de-Calais, faite par son président M. Boutry, nous offre un exemple du zèle qui anime la province, quand il s'agit d'assurer les intérêts matériels des artistes et d'étendre les domaines de l'art. Après avoir organisé une loterie annuelle et fondé une caisse de secours dans l'intention de venir en aide aux artistes malheureux, ou de mettre les jeunes gens à même de poursuivre leurs études, cette société a ouvert une exposition permanente. Puis, comme si rien ne pouvait épuiser son infatigable sollicitude, l'Union artistique du Pas-de-Calais a posé les bases d'un concours dont les conditions nous ont été révélées, et qui doit avoir lieu entre les élèves des différentes écoles du département.

« Il serait puéril de ma part de faire ressortir devant vous, Messieurs, l'excellence de cette innovation, ou de m'appesantir sur les avantages que devra faire naître cet esprit d'émulation dont seront animés les élèves aussi bien que les professeurs. Constatons avec joie que partout en France il se remue des idées saines et fécondes, et que Paris, comme le croyaient les Parisiens, naturellement, n'a plus le monopole des initiatives généreuses.

« Sous ce titre : *De l'influence de l'École de dessin de Lyon à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième,* M. Charvet vous a entretenu des maîtres qui ont dirigé cet établissement, et des élèves qui en sont sortis et lui font honneur.

« Les uns furent des artistes : architectes, sculpteurs ou peintres ; les autres rendirent d'éminents services à l'industrie, comme dessinateurs de fabrique. M. Charvet a des sévérités légitimes pour le temps où, dit-il, « un artiste de dixième ordre aurait cru déchoir de « peindre une assiette ou de modeler une pièce d'ameublement ». Il veut à bon droit que l'art s'applique à embellir tout ce qui nous entoure. « Nous ne savons si c'est un rêve, dit-il, mais nous sommes « en France quelques-uns qui rêvons pour notre pays cet instant « heureux où l'art revêtira comme aux belles époques de l'anti- « quité, du moyen âge et de la Renaissance, les objets les plus usuels. »

« Nous répondrons à M. Charvet que son rêve n'est pas heureusement de ceux qui sont invraisemblables; seulement, comme ce n'est point en rêvant qu'on atteint la réalité, qu'il veille, qu'il redouble d'efforts ; avec quelques hommes de sa valeur, « l'heureux instant » ne saurait se faire attendre.

« M. Devaux, de la Société havraise, nous a exposé sa méthode sur l'enseignement du dessin ; nous avons vu avec une grande satisfaction un professeur dont le mérite est consacré par l'expérience s'avancer résolûment dans la voie tracée par la commission officielle.

« Mais vous le savez, Messieurs, l'enseignement du dessin ne constitue pas l'enseignement de l'art tout entier. Le travail de la main qui trace ces lignes sur le papier est distinct de cet ensemble d'opérations purement intellectuelles par lesquelles l'initié aux choses de l'art forme son jugement et son goût; dans les Musées il est à même d'emplir, pour ainsi dire, ses yeux de formes et de couleurs. Il s'assimile la pureté des unes, l'harmonie des autres, il

met à profit les impressions successives qu'il en reçoit, et c'est ainsi qu'il crée en lui cet être intérieur, qui sera l'artiste.

« A ce titre, un Musée semble une École d'ordre supérieur dont, au point de vue de l'enseignement, l'action est aussi directe que bienfaisante.

« Vous n'avez pas mis cette vérité en doute, Messieurs, et voilà pourquoi vous nous avez parlé de vos expositions de province avec un empressement qui prouve que le sujet vous tient au cœur.

« M. Tancrède Abraham a particulièrement captivé votre intérêt, en vous rendant compte des dernières expositions d'art organisées dans les départements de l'Ouest. Pendant la période de six années qui viennent de s'écouler, la Société des Beaux-Arts de la Mayenne a ouvert cinq expositions. Plus de 2,400 œuvres exposées, cent médailles distribuées aux artistes, nombre de tableaux achetés soit pour le Musée, soit pour la loterie, tels sont les résultats dont il faut grandement féliciter ceux qui les ont obtenus. Mais est-ce à dire qu'il n'y ait plus de réformes à tenter, ou de progrès à signaler?... M. Tancrède Abraham met quelques ombres au tableau qu'il trace.

« Il montre, en effet, d'un côté, un jury d'admission placé entre son devoir et les recommandations qui l'assaillent, et de l'autre des exposants amateurs des deux sexes, qui intriguent d'abord pour faire recevoir leurs œuvres, ensuite pour leur obtenir une bonne place, et enfin pour les faire récompenser... En vérité, voilà qui est extraordinaire, et nous n'avons jamais vu pareille chose à Paris.

« M. Tancrède Abraham laisse encore percer le regret qu'il éprouve de voir les expositions d'art ouvertes seulement à l'époque des concours, et à leur occasion. N'est-ce pas pousser un peu loin le souci de la dignité de l'art? Que les tableaux exposés soient de belles œuvres, et ce ne sont pas les cavalcades, les feux d'artifice et les fanfares des pompiers qui leur feront du tort.

« M. Frédéric Georget vous a mis au courant de l'organisation de la Société des Arts réunis de la Mayenne, dont il est le Secrétaire; il vous a appris qu'à la suite de la dernière exposition, la grande médaille d'or avait été décernée à M. Tancrède Abraham, pour ses belles eaux-fortes de Château-Gontier et d'Angers. Nous applaudissons à cette décision du jury. La ville de Laval compte

27,000 habitants, et le nombre des visiteurs à l'Exposition s'est élevé l'an dernier à 1,600. La somme des tableaux achetés représente un total de 29,210 francs. De tels chiffres disent avec éloquence l'importance des services rendus par la Société des Arts réunis de la Mayenne.

« Après les Expositions, viennent les Musées, ces expositions permanentes. Beaucoup d'entre vous, Messieurs, nous ont livré, à ce sujet, d'intéressants mémoires. C'est ainsi que MM. Félix Voulot et de Longuemar, le premier, conservateur du Musée départemental des Vosges, le second, conservateur du Musée d'archéologie et des Beaux-Arts de la ville de Poitiers, ont passé en revue devant vous les richesses dont ils sont les gardiens.

« M. Bouillon-Landais vous a mis au courant de la nouvelle organisation du Musée de Marseille, dont il décrit les principales œuvres acquises depuis dix ans. Il vous en a entretenus avec la compétence d'un connaisseur fin et délicat; il a semé son mémoire d'aperçus ingénieux, de remarques originales et justes; il ne ménage pas ses critiques aux œuvres médiocres, mais il a des accents émus, presque tendres, lorsqu'il parle des tableaux de maîtres qui le charment. On sent qu'il aime son Musée, ce qui est pour ce Musée une bonne fortune.

« Plusieurs toiles qui se trouvent actuellement au Musée de Marseille proviennent du château Borely dont M. Adrien Sicard, Secrétaire général de la Société de statistique, vous a retracé l'historique, en même temps qu'il faisait un exposé succinct des merveilles que contient le Musée archéologique de cette ville.

« Il faut bien le dire, Messieurs, quelque riche, quelque belle que puisse être une collection de tableaux, il peut arriver qu'elle contienne çà et là des œuvres attribuées à des artistes qui n'en ont jamais été responsables. L'erreur s'est glissée dans le catalogue qui l'a consacrée : dès lors, elle subsiste. L'habitude, qui devient tradition, la fait respectable, jusqu'à ce qu'un esprit indépendant ait le courage de rendre un public hommage à la vérité en dénonçant l'erreur. C'est ce bel exemple que vous a donné M. Gaston Lebreton. Dans son mémoire intitulé : *Des attributions données à quelques tableaux du Musée de Rouen,* il conteste l'authenticité de certaines signatures. S'il nous fait part des scrupules que lui inspire une toile sous laquelle on a écrit le grand nom de

Raphaël, s'il restitue à l'œuvre de Solimène un tableau apocryphe du Guide, il enlève à un peintre de l'école allemande le mérite d'un tableau qui appartient à un artiste français, Antoine Pesne; il rend à Velasquez ce qu'on avait prêté à tort à Ribera. M. Gaston Lebreton appuie ses déclarations de remarques justes ; il les rend concluantes à l'aide d'observations ingénieuses et de comparaisons savantes. Puisse M. Gaston Lebreton trouver des imitateurs, dussent les amours-propres locaux en être un peu mortifiés!

« Vous avez également entendu, Messieurs, le rapport si complet de M. Émile Jolibois. L'honorable membre de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn nous a fait connaître la situation de son département en ce qui concerne les Musées, l'enseignement du dessin et l'Inventaire des richesses d'art. A Albi, à Castres, des Expositions ont eu lieu successivement dans lesquelles, à côté des maîtres morts, les artistes contemporains ont pris part, tels que MM. Jalabert, Sudre, Cambos, Appian, Allongé, Valette, pour n'en citer que quelques-uns.

« Si l'enseignement du dessin n'est pas encore aussi florissant qu'on pourrait le désirer, du moins a-t-on le droit de concevoir de très-sérieuses espérances. Quant à l'Inventaire des richesses d'art, M. Émile Jolibois vous a exposé le résultat des recherches déjà faites. De ce côté encore, nous pouvons être tranquilles. La Société du Tarn est à l'œuvre, et nous avons confiance.

« M. Jacquier, de la Société des Beaux-Arts de Caen, après avoir signalé la décadence de l'art décoratif, et en avoir recherché les causes premières, propose la formation d'une Société française des arts décoratifs. Il voudrait qu'on établît un atelier central de moulages à bon marché; il réclame la publication d'une revue mensuelle spéciale à l'art décoratif, et qui rendrait compte des conférences faites aux ouvriers de Paris. Il demande enfin que des Expositions d'art décoratif aient lieu dans les villes de province désignées tous les ans à tour de rôle.

« C'est là, vous le voyez, Messieurs, un bien vaste programme; est-il applicable dans toutes ces conditions? C'est ce qu'il ne m'appartient pas de juger. Néanmoins, exprimons notre reconnaissance à M. Jolibois pour les excellentes théories qu'il a émises. L'objet de ses sollicitudes est également le nôtre. Dans quelques jours, au palais de l'Industrie, une Exposition des arts décoratifs va s'ouvrir.

Nous invitons M. Jolibois à se rendre compte des efforts faits par le Comité.

« Nous avons parlé d'art décoratif, le nom de M. de Vesly doit être prononcé ici. Cet éminent professeur de l'École supérieure des sciences et des lettres de Rouen vous a exposé les lois de l'ornementation de la Renaissance; dans une improvisation qui vous a semblé trop rapide, il a décomposé le système décoratif particulier à la Renaissance, en dégageant des ornements de cette époque les principes générateurs dont ils semblent dériver tous. M. de Vesly ne va-t-il pas réunir en un même ouvrage l'ensemble de ses observations? Tel est le désir qui nous est venu en l'écoutant : de semblables études sont deux fois intéressantes : pour l'élève qui veut apprendre à reconnaître, à première vue, le style d'une époque, et pour l'artiste qui cherche à en reproduire le caractère dans des compositions décoratives.

« Quoique d'un ordre différent, la préoccupation de M. Léon Vidal, de la Société de statistique de Marseille, ne s'est pas moins imposée, dans une large mesure, à votre intérêt. Il s'agit ici des œuvres graphiques, des photographies aux sels d'argent, sur la durée desquelles M. Vidal exprime des inquiétudes trop justifiées. Il est à craindre, en effet, que les documents graphiques déposés dans les archives, dans les Musées ou dans les collections des Écoles, ne se détériorent à bref délai, parce que la coloration en est due, du moins en grande partie, à des oxydes métalliques essentiellement altérables. M. Léon Vidal émet le vœu qu'à l'avenir les reproductions dont la base colorante sera le charbon ou le platine, matières très-résistantes, soient seules admises dans les Musées. L'avertissement donné par l'honorable délégué est de ceux dont il faut tenir compte. Il témoigne d'une prévoyance qui s'impose à nos éloges et à notre gratitude.

« C'est, si je ne me trompe, la première fois, Messieurs, que les Sociétés musicales de province ont été conviées à envoyer des délégués parmi vous. Nous sommes heureux de cette innovation. Tous les arts ont ainsi leurs représentants. Dans un remarquable travail, M. Hervé, délégué comme membre d'honneur de la Musique municipale de Remiremont (Vosges), a traité devant vous avec une haute compétence de l'organisation des Sociétés municipales d'Harmonie et de fanfares, au point de vue général.

« M. Trenca, directeur du Cercle choral et du Cercle musical de Chambéry, vous a donné lecture de quelques pages intéressantes d'un ouvrage encore inédit sur l'enseignement de la musique.

« M. Cifolelli, directeur de l'École municipale de musique du Havre, et chef d'orchestre de la Société de Sainte-Cécile, vous a prouvé par d'excellents témoignages qu'il était possible d'organiser chez nous, comme en Angleterre, des Sociétés de choristes des deux sexes. Et enfin, Messieurs, vous n'avez eu garde d'oublier la communication de M. Contenson, qui, archéologue et musicien tout à la fois, vous a exposé l'état de la musique dans le département du Tarn-et-Garonne.

« Il résulte de l'ensemble de ces lectures dont je ne veux pas rendre compte, car elles sont toutes présentes à la mémoire, il résulte, dis-je, que l'art augmente sans cesse dans son cortége de fidèles. Chaque année qui s'écoule nous apporte la nouvelle de créations récentes.

« C'est ainsi que le 18 février 1879, un musée a été ouvert à Fécamp, sur l'initiative de M. Charles Hue, que l'administration vient de nommer correspondant de notre Comité. M. Hue est un homme d'esprit, en même temps qu'un habile organisateur : il a eu l'idée de mettre à contribution, sans grâce ni merci, les artistes qui venaient en toute confiance passer une saison sur tel ou tel côté du littoral. Nombre d'entre eux se sont exécutés de bon cœur; quant aux autres, s'ils reviennent, ils savent ce qui les attend. Et voilà comment le Musée de Fécamp a pris naissance et comment il se développera. Le sentiment le plus élémentaire de la reconnaissance obligera M. Charles Hue à nous adresser l'année prochaine un mémoire traitant de l'Influence des bains de mer sur les Beaux-Arts à Fécamp.

« Messieurs, dans les séances solennelles qui ont précédé celle-ci, on a déjà beaucoup dit combien était précieux votre concours. Votre mérite sera toujours supérieur aux éloges qu'il inspire. « L'art n'a pas de patrie », dit une formule bien connue; pensons à notre tour qu'il ne doit y avoir pour lui ni provinces ni départements. Il ne lui convient pas d'être cantonné. Il ne sera pas, en effet, plus élevé ou plus puissant parce qu'il aura fleuri à Marseille, à Laval, à Poitiers ou à Paris. Il est plus haut, plus grand et plus fort, selon qu'il a trouvé pour le mettre en lumière un cœur plus

capable d'émotions, une âme plus accessible aux enthousiasmes créateurs. Tous les terrains de la France sont propres aux floraisons de l'art. Chaque année nous donne et nous donnera un épanouissement plus complet. Soyez remerciés, Messieurs, vous qui de la moisson si belle aurez été les premiers semeurs. »

Après la lecture de ce rapport, les récompenses ont été proclamées. Nous donnons ici la liste de celles obtenues par les membres des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Chevalier de la Légion d'honneur. (Décret du 3 avril 1880.)

M. Edmond (Michel), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Officier de l'Instruction publique. (Arrêté du 2 avril 1880.)

M. Durieux, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai.

Officiers d'académie. (Arrêté du 2 avril 1880.)

MM. Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des Richesses d'art du département des Hautes-Alpes.

Le Hénaff, inspecteur de l'Enseignement du dessin à Rennes.

Hervé, membre d'honneur de la Musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de la même ville [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des récompenses accordées depuis la création du Comité.

SECTION

DE

L'ENSEIGNEMENT DES ARTS

I

L'INFLUENCE DE L'ÉCOLE DE DESSIN DE LYON

A LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE ET AU COMMENCEMENT DU DIX-NEUVIÈME.

Après avoir étudié les circonstances qui présidèrent à la création d'un enseignement public du dessin à Lyon, et son système d'organisation [1], ne convient-il pas de rechercher aussi quels en furent les résultats appréciables?

Cette étude, comme on va le voir, présente un intérêt d'autant plus grand que les circonstances politiques ayant, plus tard, motivé un certain point d'arrêt dans l'art et dans l'industrie, il est très-facile de comparer des manières et des tendances issues d'origines ou d'enseignements différents.

Si l'on remarque, parmi les artistes de l'école de Lyon à la fin du dix-huitième siècle, une facilité très-grande à pratiquer les divers genres des arts du dessin, et un esprit classique dans leurs compositions, c'est que la plupart ne se bornèrent pas à suivre l'enseignement d'un seul professeur. On les trouve tour à tour élèves de Nonnotte et de Perrache, de Jayet et de Grognard, de Cogell ou de Gonichon.

Peintres, ornemanistes, sculpteurs et fleuristes exercèrent ainsi leur influence salutaire sur ces jeunes artistes, qui apprirent alors à élargir le cercle de leurs produits par la variété de leurs connaissances.

Nous avons là un point essentiel de notre enseignement public à ne jamais perdre de vue : il faut empêcher, dans une certaine mesure, nos élèves de se cantonner trop jeunes dans un seul genre. Ont-ils déjà sondé assez sérieusement leur pensée, pour pouvoir

[1] Voir nos études précédentes dans les comptes rendus des première, deuxième et troisième sessions.

choisir leur véritable route, avant de connaître assez les difficultés qu'ils vont rencontrer dans celle qu'ils prétendent suivre?

Nous voyons toutes sortes d'inconvénients à laisser ainsi cette jeunesse se complaire trop tôt dans un genre qui flatte ses allures indépendantes. C'est lorsqu'elle aura été nourrie de fortes études, qu'elle aura vu de près en quoi consistent les divers procédés des arts du dessin, qu'elle pourra mieux, selon nous, choisir celui où un véritable tempérament l'entraîne.

Au lieu de cela, nous avons vu et nous voyons encore des architectes qui étaient bien mieux des peintres décorateurs, et qui, toute leur vie, se sont complu dans des compositions irréalisables avec de la pierre et du bois, et, d'un autre côté, des peintres sans imagination, sans goût pour l'arrangement, qui se traînaient dans la copie servile du modèle ou de la nature morte!

Ils étaient dévoyés parce que, trop tôt sans doute, ils avaient choisi leur but sans tenir compte de leur véritable tempérament et surtout sans étude assez complète pour le genre qu'ils prétendaient faire.

En effet, nous constatons qu'avec du travail on peut, dans les arts du dessin, comme dans bien des choses, arriver à des résultats sérieux sans posséder absolument des dispositions complètes.

Il est donc indispensable qu'un enseignement public présente une organisation qui force les élèves, surtout au début de leurs études, à apprendre le dessin de toutes sortes d'objets en dehors de la figure humaine, plantes, fleurs, ornements, détails d'architecture, animaux, paysages, etc...

Revenons à nos élèves de l'école de Lyon et prenons Revoil pour exemple [1].

Son père, qui avait jugé à propos d'aller s'établir à Messine, l'avait confié aux soins d'un oncle maternel qui le plaça à l'école de Lyon, où il suivit les cours de Grognard pour la figure et de Gonichon pour la fleur et l'ornement. Au sortir de cet établissement, n'étant pas assez fortuné, il accepta la place de dessinateur dans une fabrique de papiers peints, en attendant mieux. On sait qu'il entra plus tard dans l'atelier de David, où il rencontra Granet, de Forbin et F. Richard. Pourquoi fut-il nommé plus tard professeur à l'école

[1] *Pierre Revoil,* né à Lyon le 12 juin 1776, est mort à Paris le 19 mars 1842.

de Lyon? C'est parce que son illustre maître, David, le recommanda chaudement à Pernon, membre de la Commission des Arts de Lyon, qui administrait cette école : « Je voudrais par votre « organe, lui écrit-il, déterminer la ville de Lyon à ne choisir « d'autre maître que celui à qui elle a donné naissance, à Revoil, « mon élève. C'est le jeune homme le plus estimable que je con- « naisse; il possède toutes les qualités nécessaires pour bien rem- « plir cette place; talents, mœurs, esprit, probité, tout se trouve « réuni en lui; il possède de plus l'intelligence absolue de con- « naître mieux qu'aucun autre le genre particulier qui convient à « une ville comme Lyon; il s'entend en ouvrages de manufacture « qui ont rendu cette ville célèbre dans l'Europe [1]. »

Voici donc David, qui, pour désigner un professeur de peinture à l'école de Lyon qu'on réorganise, s'appuie non-seulement sur les qualités de peintre de son élève, mais même sur celles d'un artiste qui savait aussi faire des compositions d'art décoratif. Quelle leçon! Et d'autant plus que David touchait juste, car il dota ainsi l'école d'un excellent professeur.

Le goût de Revoil pour tout ce qui se rattachait au genre qui convenait à Lyon était si grand, qu'il fut un de ceux qui eurent l'idée de collectionner ces objets d'art qui sont payés aujourd'hui presque au poids de l'or.

Son beau cabinet n'est malheureusement pas resté à Lyon, lorsqu'il était si facile de l'y conserver. Ce qui nous console dans cette perte, c'est qu'il est encore mieux placé : il est au Louvre.

Revoil, entraîné d'un côté par le goût des recherches historiques, et de l'autre par les leçons de son maître, se montra exigeant jusqu'à négliger la couleur au profit de la pureté des formes. Si ses études ne furent pas complètes faute d'éléments, ou à cause du petit nombre de travaux sérieux sur l'archéologie, il n'en fut pas moins un des sectateurs de la peinture dite de genre qui eut un si grand succès de 1810 à 1825. Mais, si ses tableaux laissent grandement à désirer, il fut excellent professeur; il créa ce qu'on a nommé l'*École Lyonnaise*, qu'on disait aussi être l'école des *finisseurs*. N'en disons pas trop de mal; car nous vivons encore un

[1] Lettre autographe. Voir : archives du département du Rhône et collection Coste à la bibliothèque du lycée de Lyon. 2 prairial an XI (22 mai 1803).

peu sur cette célébrité, à présent que Bonnefond, Genod, Trimolet et Jacomin sont morts.

Nous ne pouvons quitter Revoil sans citer Richard [1], son camarade en tout, dont la vie fut moins agitée, mais qui n'eut pas la même influence dans son professorat. A l'inverse de Revoil, il rechercha de préférence les effets de clair-obscur.

A Revoil et à Richard, on peut à juste titre reprocher de n'avoir pas donné au plus grand nombre de leurs élèves ce goût, qu'ils possédaient eux-mêmes, pour les recherches historiques et pour l'étude de tous les objets qui peuvent entrer dans une composition. Il est vrai que ceux-ci se trouvèrent arrivés à un moment où l'on commençait à plaisanter les luths, les troubadours et les preux chevaliers, ainsi que les tableaux inspirés par les livres. Aussi se livrèrent-ils de préférence au portrait ou à la représentation des scènes d'une vie plus familière.

Berjon [2] est le véritable type des artistes de mérite qui ont touché à tous les genres de dessin et auxquels tous les procédés sont familiers. Son œuvre est considérable, et on y rencontre fleurs, fruits, paysages, oiseaux, ornements, natures mortes, portraits à l'huile, à la gouache, au crayon, au pastel ou à l'aquarelle.

Élève de Perrache et de Pignon, il devint dessinateur de fabrique, puis entra comme associé ou intéressé dans une maison de fabricant de soieries. Les événements politiques renversèrent sa position et le laissèrent à son art, où il fournit une longue carrière.

Un caractère bizarre, une roideur qui ne se pliait à rien, le paralysèrent constamment dans sa vie d'artiste; il ne put même rester professeur à l'école où il avait été nommé en 1811.

Mais ces défauts de caractère ne l'ont pas empêché d'être un excellent professeur et d'avoir une influence considérable sur l'école et sur le goût de l'industrie de Lyon. « Combien n'en a-t-il

[1] *Fleury Richard,* né à Lyon le 25 février 1777, est mort à Ecully le 24 mars 1852, laissant à la bibliothèque du Palais des Arts sa collection d'estampes. Richard s'est exprimé comme il suit dans son testament : « Puisque la bibliothèquedu Palais des Arts « est destinée à l'instruction des élèves de l'école de peinture placée dans ce palais, ayant « reçu moi-même les éléments de ces arts dans l'école qui, la première établie à Lyon, « a servi de base fondamentale à celle qui depuis lors a pris un si brillant essor... »

[2] *Antoine Berjon,* né à Lyon le 17 mai 1754, y est mort le 25 novembre 1843.

« pas produit, a dit un de ses biographes[1], de ces dessinateurs de « fabrique comme on les appelle, aussi ingénieux que variés dans « leurs compositions et chez lesquels l'imagination n'enlève rien « au goût, qui seraient la gloire de l'industrie lyonnaise, comme « ils en sont la fortune, si par malheur il n'était pas dans la des- « tinée de leurs éphémères productions de laisser leurs noms « obscurs et de ne leur assurer jamais, en dehors de l'étroite « enceinte de leur cabinet, une réputation qu'ils mériteraient si « bien! »

Nous aurions dû signaler avant Berjon, Déchazelles, un peu plus âgé que lui[2], qui eut aussi sa part d'action sur l'industrie lyonnaise. Élève de Nonnotte et de Douait, il appliqua ses connaissances en figure et en fleurs à la fabrique de soieries, ce qui lui permit d'être à la fois artiste, commerçant et homme du monde. Son nom, comme celui de Berjon, n'a pas dépassé le seuil de sa ville natale. Il n'en a pas été de même pour Boissieu[3], qui est une des illustrations lyonnaises incontestables. Cet artiste appartient à notre école de Lyon par un de ses fondateurs, le peintre Frontier. Il se rattache moins au genre décoratif; mais, d'un autre côté, à quel degré n'a-t-il pas poussé la vérité et le fini dans ses figures, dans ses animaux et dans ses paysages? Puis quelle pointe admirable! Quel esprit et quel goût en toutes choses!

On peut citer, après Boissieu, comme ayant vaillamment porté le drapeau de notre école et de l'enseignement, le paysagiste Grobon[4]. Il se rattache à Grognard pour la figure et à Gonichon pour la fleur et l'ornement. Encouragé par Déchazelles et par Boissieu, n'étant pas poussé par le besoin de se faire un avenir dans la fabrique, il se laissa entraîner par son goût dans le paysage, où il s'est distingué par un sentiment exquis de la couleur vraie et de l'harmonie, en même temps que de l'exactitude. Non moins habile dans la figure, il a été professeur à son tour à l'école, de 1818 à 1821, remplaçant dans la classe de principes son digne maître Alexis Grognard.

[1] Joannès Gaubin, *Revue du Lyonnais*, nouvelle série, t. XII, page 167.

[2] *Pierre-Toussaint Déchazelles*, né à Lyon en 1751, est mort le 15 décembre 1835.

[3] *Jean-Jacques de Boissieu*, né à Lyon le 30 novembre 1736, y est mort le 1er mars 1810.

[4] *Michel Grobon*, né à Lyon en 1770, y est mort le 2 septembre 1853.

Nous permettra-t-on d'ajouter à ces noms lyonnais celui de notre grand-père Charvet[1], élève de l'école et de Nonnotte? Il est inconnu à Lyon, où il ne passa que pour faire ses études; mais le Vivarais a conservé un souvenir de l'habile dessinateur de papiers peints, du créateur d'une école de dessin à Annonay en 1785. Figures décoratives, paysages, portraits, ornements et fleurs; tout se groupe avec habileté et esprit dans ses intéressantes compositions à la gouache, à la plume et à l'encre de Chine dont nous n'avons pu recueillir que des épaves trop peu nombreuses pour notre sollicitude. Il ne fit pas de peinture.

Nous le répétons encore, ce qui nous frappe le plus dans les œuvres de ces artistes éclos dans notre école de Lyon, c'est que, tout en adoptant le genre qui devait assurer leur existence matérielle, ces artistes ont pu se plier à toutes les nécessités artistiques. Combien de compositions satiriques ou philosophiques leur ont été inspirées par les œuvres des écrivains de la fin du dix-huitième siècle et par les événements de la Révolution? Ne les voyons-nous pas aussi, comme David, composer des costumes, des décorations de fêtes populaires, des tableaux emblématiques, avec verve, avec patriotisme et avec goût? Nombre d'entre eux nous ont laissé des pages charmantes.

Ils devaient, sans doute, tous ces avantages à leur esprit classique, à leur ardent patriotisme et aux excellents principes que leur avaient donnés leurs professeurs.

N'y a-t-il pas là une indication, un enseignement à suivre? Il faut que la génération d'artistes que nous formons élargisse le cercle de ses études, et profite mieux des facilités immenses qui lui sont données pour former son esprit et son intelligence, pour enrichir ses idées. Les artistes dont nous avons parlé avaient peu de livres à leur disposition et lisaient beaucoup; un trop grand nombre des nôtres ne lisent pas assez, quoique ayant beaucoup de livres.....

Avant de parcourir les rangs des sculpteurs et des architectes, n'oublions pas de signaler Hennequin[2], dont le nom est sorti de

[1] *Jean-Gabriel Charvet*, né à Serrières le 18 juin 1750, est mort à Tournon le 16 janvier 1829.

[2] *Philippe-Auguste Hennequin*, né à Lyon le 30 août 1762, est mort à Leuze près de Tournay le 12 mai 1833

Lyon, et dont on rencontre des œuvres à Paris, à Versailles, à Rouen et surtout dans les Pays-Bas, où il finit sa carrière.

Ses biographes ont oublié de dire que, s'il fut incarcéré à Lyon en 1794, c'était pour avoir composé et exécuté un grand nombre de décorations pour les fêtes célébrées au moment de la Révolution, car cet artiste était l'homme des sujets émouvants et des grandes compositions.

Nous trouvons la même facilité chez le sculpteur Chinard [1], dont l'existence, au moment de la Révolution, a quelque ressemblance avec celle d'Hennequin.

Nous ne serions pas loin de croire que ces deux artistes se sont prêté mutuellement leur concours pour l'exécution des machines qui accompagnaient les fêtes de l'époque. Chinard se forma presque entièrement à l'école de Lyon et y remporta même un premier prix. Il a été professeur depuis 1807 jusqu'à sa mort en 1813. La vie de cet artiste, si habile et trop peu connu, s'est passée tout entière dans sa ville natale, et nous pouvons citer parmi ses bons élèves Legendre-Héral [2], qui fut à son tour professeur à l'école, mais qui appartient au dix-neuvième siècle.

Trois architectes : Thibière, Cochet et Gay, se rattachent à l'école de la fin du dernier siècle.

Le plus jeune, Gay [3], élève de Grognard, doué d'une grande imagination, n'a exercé que dans une limite très-restreinte. Il prêta son concours à des fêtes publiques au moment de la Révolution et composa de nombreux dessins d'objets d'art et de médailles. Il a été professeur à l'école depuis 1807 jusqu'à 1814, époque où Cochet [4] le remplaça ; celui-ci ne fit pas ses études à Lyon.

Thibière [5] est l'auteur des façades actuelles de la place Bellecour, monument froid et sans originalité, remarquable seulement par sa bonne construction et des distributions assez amples.

[1] *Joseph Chinard,* né à Lyon le 12 février 1856, y est mort le 20 juin 1813.

[2] *Jean Legendre-Héral,* né à Montpellier le 3 janvier 1795, est mort à Paris le 13 septembre 1852.

[3] *Joseph-Jean-Pascal Gay,* né à Lyon le 14 avril 1775, y est mort le 16 mai 1832.

[4] *Claude-Ennemond-Balthazar Cochet,* né à Lyon le 6 janvier 1760, est mort le 14 mars 1835.

[5] *Jean-Marie-Gabriel Thibière,* né à Lyon le 14 mars 1758, y est mort le 23 mars 1822.

Nous n'insisterons pas sur d'autres noms d'artistes qui ont marqué également dans leur carrière qu'ils avaient puisé d'excellents principes à l'École de Lyon : le statuaire Julien, le peintre Bidault, les dessinateurs de fabrique Dubois, Bony et Grand, l'architecte Pérenciol.

Nous rappellerons de nouveau que nos ancêtres avaient fondé cet établissement pour former des dessinateurs industriels, et que, comme l'a si bien dit Richard, « l'élégance et la richesse des « productions, qui ont fait la prospérité de la ville dans le siècle « dernier, ont suffisamment prouvé qu'il avait atteint son but[1] ».

On voit même mieux encore, puisque, tout en répondant aux vœux les plus chers de leurs fondateurs, il s'est dégagé, dans ces rangs serrés, quelques artistes qui ont occupé dans les Beaux-Arts une place sinon importante, du moins remarquée.

Il se dégage également de la courte revue que nous venons de faire, cette vérité historique, que nous avions déjà indiquée dans une précédente lecture : l'École des Beaux-Arts de Lyon n'a pas été fondée au commencement de ce siècle, c'est à l'année 1756 qu'il faut remonter, et, ce qui est le plus remarquable, la chaîne ne fut point rompue par les événements politiques, comme on a eu peut-être intérêt à le laisser croire.

Sans doute, les principes de l'enseignement de notre siècle ont laissé considérablement à désirer, et nous en supportons encore les conséquences... Toutefois, c'est moins aux hommes qu'à l'esprit de l'époque, à la mode, si on veut, qu'il convient de s'en prendre.

Autant l'esprit classique de la fin du dix-huitième siècle porta les artistes de ce temps à l'étude de toutes choses, autant un esprit de romantisme réagit d'une manière fâcheuse sur une génération d'artistes qui disparaît tous les jours.

C'est pendant cette période que s'étalèrent ces allures débraillées et ce mépris de tout ce qui sentait le commerce. Un artiste de dixième ordre aurait cru déchoir de peindre une assiette ou de modeler une pièce d'ameublement. Les étudiants prenaient des airs de supériorité vis-à-vis des bourgeois et n'en travaillaient que moins, car, il faut le reconnaître, s'ils se voyaient incompris, c'est

[1] *Quelques Réflexions sur l'enseignement de la peinture. Revue du Lyonnais*, nouvelle série, t. IV.

qu'en réalité ils étaient incompréhensibles. Nous commençons à peine de changer tout cela et de faire entendre à cette brillante jeunesse que, dans l'art, même et surtout avec du talent, il faut du travail, beaucoup de travail, de l'ordre et la culture des œuvres de l'esprit. L'art, de même qu'il peut puiser ses inspirations en toutes choses, dans la nature et dans l'idéal, doit aussi s'appliquer à embellir tout ce qui nous entoure.

Nous ne savons si c'est un rêve; mais nous sommes en France quelques-uns qui rêvons pour notre pays cet instant heureux où l'art revêtira, comme aux belles époques de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance, les objets les plus usuels.

Et cette heure ne sonnera, soyez-en sûrs, que lorsque nous aurons constitué à la base un enseignement général établi sur l'étude des formes et de toutes les formes quelles qu'elles soient.

Les maîtres des époques que nous avons citées, même ces artistes dont nous venons de donner quelques noms, ne se cantonnaient pas étroitement dans un genre. Ils ne proféraient pas, en face d'un ornement, ce mot méprisant : « Cela, c'est de l'industrie! » Ils ne croyaient pas se rabaisser en étudiant cet art décoratif qui résume en lui-même toutes les branches des Beaux-Arts. Ils ne pensaient pas, comme nous l'entendions dire naguère, que faire un enseignement général comprenant tous les genres dans nos grandes écoles, c'était transformer les écoles des Beaux-Arts en écoles professionnelles!

Qu'on ne l'oublie jamais, un enseignement général n'étouffera pas un artiste; au contraire, il se dégagera quand même et contre tous. Ce ne sera pas parce que, armés d'un règlement, vous l'aurez contraint à faire un peu de géométrie pour mieux analyser les corps simples et pour pouvoir construire de la perspective, à apprendre à dessiner des ornements, des fleurs et des animaux, à étudier l'anatomie et l'histoire de l'art, ce ne sera pas, disons-nous, ce qui l'empêchera d'être meilleur peintre ou statuaire de talent.

Nous n'insistons pas; car, heureusement, les préjugés contre ces études sont bien près de tomber dans le mépris qu'ils méritent.

Nous ne pouvons terminer sans une dernière réflexion :

Si jamais on a fourni une preuve de la nécessité des recherches historiques et biographiques en fait d'art, n'est-ce point dans la

courte étude que nous venons de présenter? Que l'on vienne plaisanter encore les sectateurs « de l'École des documents », ceux qui ressassent tout et qui se donnent la peine de chercher, par des rapprochements de dates et de lieux d'études, les artistes qui ont profité des leçons des mêmes maîtres!

Ces dates sont autant d'armes pour nous, dans la reconstitution d'une véritable histoire de l'art, qui, nous l'espérons, coïncidera avec de sages et prudentes réformes dans son enseignement.

L. Charvet,
Membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Lyon.

II

DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

De grandes modifications dans l'instruction sont à l'ordre du jour; les meilleurs esprits se préoccupent du développement et de la vulgarisation de toutes les branches de l'enseignement.

Le moment semble donc opportun pour relever une de ces branches trop méconnue malgré son importance incontestable, je veux parler du dessin.

Considéré à tort comme « art d'agrément », le dessin devait être mal compris, étouffé sous une profonde indifférence, presque méprisé; et cependant ses applications aux arts industriels sont évidentes et multiples.

Les peuples chez lesquels les affaires occupent le premier rang, les Américains, les Anglais, en ont parfaitement saisi le côté pratique; ils n'ont pas hésité à faire de grands sacrifices pour propager cet enseignement et s'affranchir ainsi du tribut qu'ils payaient à notre pays.

Partout ces peuples ont fondé de nombreuses écoles; des bâtiments spéciaux ont été construits et largement pourvus des meilleurs modèles. Leur excellente organisation ne laisse rien à désirer;

nous n'avons malheureusement pas chez nous d'établissement qu'on puisse leur comparer, si ce n'est les écoles de Paris, de Lyon, de Rouen et peut-être de deux ou trois autres villes.

Chaque jour voit encore s'ouvrir quelques nouvelles écoles étrangères, les résultats obtenus n'ayant laissé aucun doute sur les services qu'elles doivent rendre.

Dans certains cas, les chiffres sont les arguments les plus éloquents, et la statistique a pu compter pour quelles sommes immenses les beaux-arts entrent dans le commerce général d'un pays.

On le comprendra facilement si l'on considère le grand nombre de produits qui ont essentiellement besoin du dessin et dont il est pour ainsi dire l'âme.

Ce sont les soieries, les rubans, les tapis, les étoffes de tout genre, les papiers peints, les meubles, les voitures, l'orfévrerie, la bijouterie, les porcelaines, etc., etc., etc. Que ne faudrait-il pas nommer?

Tout le monde sait que ce que l'on appelle « l'article de Paris » est l'objet d'un commerce considérable; c'est par milliers que se comptent les ouvriers qu'il occupe. De tout temps, Paris a été l'arbitre du goût et s'est imposé dans le monde entier. Ses artistes ne souffrent pas de rivalité. A quoi tient cette suprématie, si ce n'est au dessin, aux nombreuses écoles où les ouvriers apprennent à épurer leur goût, à avoir quelque sentiment du beau qui trouve son application même dans les objets les plus usuels? Lyon est encore un exemple de l'importance de l'art appliqué à l'industrie Des écoles de dessin parfaitement organisées ont fait la fortune de cette vaillante cité.

Mais si Paris, si la France a encore, sous ce rapport, une prépondérance incontestée, il faut reconnaître qu'aujourd'hui cette prépondérance tend à baisser. Nous avons maintenant des rivaux avec lesquels il faut compter, depuis que les nations étrangères ont compris l'utilité du dessin et lui ont donné une impulsion considérable. Il est de l'essence même du progrès de ne s'arrêter jamais, et nous ne devons pas oublier que nous avons des concurrents qui deviennent redoutables parce qu'ils marchent résolûment en avant, parce qu'ils font grandement les choses et ne reculent devant aucun sacrifice, encouragés d'ailleurs par le résultat déjà acquis.

Il est un autre côté de la question, plus important encore peut-être, bien que généralement il soit moins compris, c'est l'influence que peut avoir l'éducation du goût sur les sentiments et même les caractères.

On a dit à juste titre que la musique adoucit les mœurs; cela est vrai à condition que ce soit de bonne musique. Il en est de même, et à un degré plus élevé, de l'étude des lettres et des sciences lorsqu'elles ont l'heureux privilége d'être bien comprises, lorsqu'elles sont bien enseignées. Pourquoi en serait il autrement de l'éducation du goût, et de la connaissance intelligente des œuvres des maîtres dans les arts plastiques? Le beau et le vrai se touchent. Un membre de l'Institut, dont le nom m'échappe, visitant Saint-Pierre de Rome, admirait le dôme construit par Michel-Ange; il eut la curiosité de rechercher la forme qu'on eût dû donner à la voûte pour obtenir la plus grande résistance possible, et ses savants calculs lui firent trouver la courbe qu'avait devinée le génie du célèbre architecte.

Le bon goût est toujours d'accord avec la raison; il s'impose partout, se perpétue à travers les temps, tandis que le mauvais goût, qui trop souvent domine, n'est plus que ridicule quand la mode a passé. Il serait facile de former le goût des jeunes gens, de les initier à la connaissance, à l'amour des beaux arts, et cela sans efforts, sans perte de temps, et, hâtons-nous de le dire pour tranquilliser les plus timorés, sans crainte d'en faire des artistes.

Il suffirait pour cela de réunir dans les établissements d'instruction ou dans les écoles spéciales de dessin une petite collection de plâtres, de bonnes gravures et de photographies bien choisies, d'après les dessins des maîtres. Nous voyons tous les jours la fréquentation des artistes, le voisinage des œuvres d'art transformer les plus indifférents en amateurs passionnés. Le professeur, en faisant remarquer aux élèves le caractère, le style, l'aspect de ces œuvres, ne tarderait pas à les leur faire comprendre et aimer.

Sans nous étendre davantage sur l'influence qu'exerce le contact habituel des belles œuvres, disons seulement que l'esprit et le cœur y ont leur part. C'est là ce qui a créé l'enseignement nouveau, appelé l'enseignement par l'image.

Il est bien de graver une maxime sur un mur, mais il faut qu'elle soit lue et comprise; tandis qu'un dessin attire les yeux et parle

de lui-même. Rappellerai-je le célèbre tableau de Prudhon, *la Justice poursuivant le Crime*, qui avait été placé dans la salle des assises de Paris et qu'on fut obligé d'enlever, tant il impressionnait les accusés?

Si telle est la puissance d'une peinture, combien plus féconde encore est l'étude même des beaux-arts! Le beau résumant en lui l'ordre, l'harmonie, la vérité, il n'y a pas de sentiment qu'il n'élève, pas de faculté qu'il ne développe; aussi Diderot a-t-il pu dire qu'un peuple qui apprendrait à dessiner comme on apprend à lire serait immédiatement à la tête des nations.

Arrivons à la méthode. Elle est bien simple et permet d'obtenir rapidement un résultat satisfaisant. Pour cela, il faut d'abord abandonner les vieux errements. Une réforme complète, radicale est de toute nécessité.

Examinons comment se pratique l'enseignement du dessin et combien il est peu logique. On donne aux élèves qui commencent, soit des parties du corps humain, bouches, oreilles, etc., soit des têtes entières ou des paysages. Les premiers de ces modèles n'ont aucun attrait pour l'élève. Les seconds offrent plus d'intérêt, mais le plus souvent mal choisis, sans caractère, ils ne sont pas faits pour former son goût.

Dans les paysages, même système; la plupart sont de convention, chargés de détails qui séduisent d'abord l'élève, puis le dégoûtent bientôt par les difficultés auxquelles il se heurte.

Un autre inconvénient de ces modèles, c'est l'habileté même avec laquelle ils sont exécutés. Pour faire de la gravure et de la lithographie, il faut une adresse consommée qui ne peut être acquise que par une longue expérience, une étude toute spéciale. Ceux qui se livrent à ce travail ne sont pas des peintres, ce sont des copistes, quelquefois très-adroits, mais leur adresse même est la négation de tout sentiment artistique. Ceci ne s'applique, bien entendu, qu'à ceux des graveurs et lithographes qui ne s'occupent que de l'exécution des modèles de dessin.

Il faut donc proscrire sans pitié tous ces modèles classiques, et les remplacer par le modèle en relief : têtes, bustes, bas-reliefs, figures entières, ainsi qu'une série de modèles d'ornement. Au lieu de copier servilement, l'élève doit interpréter, en quelque sorte traduire, par un autre procédé; il lui faut avoir recours à l'observation, à la comparaison des objets entre eux; rechercher

leurs relations, leurs rapports, l'effet des ombres et de la lumière, les raccourcis, etc. : tout cela le force à exercer ses facultés d'observation dans un certain ordre d'idées qu'il rencontre rarement ailleurs.

Il y a loin de cette méthode à celle qui consiste à mettre entre les mains de l'élève une copie, sans intérêt, parce qu'elle n'exige guère que de la patience, qualité précieuse, il est vrai, mais qui n'a rien de commun avec le sentiment du beau. Fatigué d'une étude qui ne répond pas à ce qu'il avait espéré, l'élève ne tarde pas à se rebuter et à abandonner la partie; et ce sont les plus intelligents qui donnent le signal de la déroute. Un relief n'a pas les mêmes inconvénients. Outre le résultat bien supérieur et plus rapide, l'élève n'a plus la comparaison désespérante d'une copie informe avec un modèle achevé; au contraire, son travail différant essentiellement du plâtre, il ressent quelque chose de l'enthousiasme qu'éprouve l'artiste devant une œuvre qu'il a créée.

Ce modèle a encore un autre intérêt, c'est qu'il laisse à chacun une certaine latitude qui permet de suivre son sentiment, soit qu'on incline pour la ligne qui est la forme pure, ou pour l'aspect qui est l'expression de la couleur. Ce n'est pas l'adresse de la main, très-grande chez les auteurs de certains modèles, mais bien l'œil qu'il s'agit de redresser; c'est là, là seulement, qu'est la difficulté, et elle n'est pas médiocre. Rien de plus faux que l'œil non exercé : percevoir juste, apprécier d'une manière exacte la forme et le ton ou la couleur, voilà ce qu'il faut développer, et cela ne s'obtient que sur la nature, ou, à défaut, sur le modèle en relief.

La question des modèles a donc une grande importance. Pour s'en procurer de bons, il suffit de s'adresser au Musée du Louvre; on y trouve des moulages parfaits d'après l'antique ou la statuaire moderne; ils sont livrés au commerce à prix réduits, quand l'État n'en fait pas le don gratuit.

Reste enfin le local; à défaut d'une salle bien éclairée, toute pièce un peu vaste suffit, à condition qu'on y fasse les classes le soir, quelques becs de gaz et des rideaux permettant d'éclairer les modèles avec toute la franchise nécessaire; les difficultés sont atténuées par une lumière vive, accusant bien les formes et les rendant plus sensibles; c'est là une condition absolue sans laquelle on n'obtiendrait rien des meilleurs modèles en relief.

C'est dans ces conditions que nous souhaitons voir ouvrir aux

ouvriers de nombreuses écoles gratuites; ils y trouveront plaisir et profit au lieu de ces délassements vulgaires ou bas qui trop souvent les attirent, en même temps qu'ils se sentiront soutenus par la pensée qu'eux aussi travaillent au relèvement de notre Patrie, en lui conservant la première place parmi les nations qui ont le culte des Beaux-Arts.

Alexandre DUBOURG,
Artiste peintre, professeur de dessin au Collége de Honfleur,
Officier d'académie.

III

COMMUNICATION DE L'UNION ARTISTIQUE DU PAS-DE-CALAIS

SUR LES MOYENS EMPLOYÉS PAR ELLE POUR DÉVELOPPER LES ÉTUDES D'ART DANS CE DÉPARTEMENT.

Encourager les artistes, leur faciliter les moyens de produire des œuvres importantes lorsque leur situation de fortune est insuffisante, chercher par tous les moyens à développer le goût des arts ; enfin, subvenir dans la mesure du possible aux frais de l'éducation artistique de jeunes gens trop pauvres pour continuer leurs études, alors que leurs débuts prouvent une aptitude réelle, tel est le triple but que se propose l'Union Artistique du Pas-de-Calais.

A côté de notre Société, il existe dans notre département des Commissions chargées des Écoles de dessin, une Commission des monuments historiques, différentes Sociétés musicales, plusieurs Sociétés d'archéologie, enfin une Académie dont les travaux rentrent plus spécialement dans le programme de la première partie de la circulaire du 26 février 1880.

L'Union Artistique, pour répondre à l'appel du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, se bornera à exposer brièvement la façon dont elle entend procéder pour atteindre son triple but rappelé plus haut.

1° Une loterie annuelle est organisée pour assurer aux artistes un débouché précieux : les lots se composent d'œuvres d'art achetées aux membres titulaires, des dons offerts par eux et par

les membres honoraires et les membres d'honneur; enfin des objets accordés par le Ministère des Beaux-Arts. Cinquante lots environ seront ainsi tirés au sort cette année. De cette façon nous assurons aux artistes la vente d'une partie de leurs travaux.

Nous ajoutons que chaque année une vente publique se fait sous le patronage de la Société; c'est encore là un moyen de favoriser l'écoulement de leurs œuvres.

En outre, une caisse de secours est exclusivement destinée à venir en aide aux artistes qui seraient malheureux et à leur faciliter le moyen de produire des œuvres importantes.

C'est ainsi que nous croyons remplir la première partie de notre programme : *aider les artistes.*

2° Sur la caisse de secours, une somme peut être prélevée, le cas échéant, pour assurer à un jeune homme pauvre le moyen de suivre les cours des écoles de dessin, alors que ses premiers travaux auraient prouvé une aptitude réelle et incontestable.

3° Enfin, et surtout, nous devons chercher à propager le goût des arts et encourager ceux qui commencent à s'y livrer.

Pour y atteindre, nous avons organisé d'abord une exposition permanente de nos travaux, où tout le monde trouve son avantage, l'artiste en se faisant connaître, le public en étant mis à même de juger et d'acquérir ce qui lui plaît sans courir tous les ateliers, et la Société qui peut ainsi acheter à bon escient pour ses loteries ce qui sera à sa convenance.

Enfin, et c'est sur ce point que nous appelons particulièrement l'attention, nous avons posé les bases d'un concours important qui aura lieu sous notre direction et notre patronage entre les élèves des différentes écoles de notre département.

Le moyen le plus sûr et le plus simple d'encourager l'enseignement du dessin est évidemment le concours. Nous n'insisterons pas sur l'effet produit sur l'élève, sa famille, son maître, par une récompense obtenue dans la lutte artistique, ni sur ce résultat sérieux auquel nous attachons la plus grande importance, d'être mis à même de comparer entre elles les écoles du département, et d'apprécier les effets des différents modes d'enseignement mis en pratique dans chacune d'elles. C'est ainsi seulement, croyons-nous, qu'il sera possible de connaître exactement et de signaler les modifications qu'il peut être opportun d'introduire dans les divers cours

de dessin. Ces concours auraient lieu de temps à autre, pour nous permettre de juger des progrès faits dans les différentes écoles.

Nous avons joint à ce mémoire le projet d'organisation de notre premier concours qui a été élaboré et discuté par la Commission.

Nous sommes heureux d'ajouter que le Conseil général du Pas-de-Calais, le Conseil municipal de la ville d'Arras, et aussi plusieurs particuliers de notre département, nous accordent en vue de notre concours des sommes relativement importantes, et nous osons espérer que le Ministère des Beaux-Arts, qui cherche avec tant de sollicitude à développer en France les sentiments artistiques, ne refusera pas à une Société déjà si souvent l'objet de sa bienveillance, les moyens d'augmenter l'émulation et d'assurer la réussite de notre tentative.

Avant de terminer, nous sommes heureux d'ajouter que la prospérité de l'Union artistique du Pas-de-Calais a engagé plusieurs départements voisins à nous demander nos statuts afin de créer chez eux des Sociétés dans les mêmes conditions. Ce sera, nous l'espérons, une raison d'émulation et un moyen de resserrer les liens de fraternité et de solidarité qui doivent exister entre les Sociétés artistiques de notre beau pays.

Nous annexons au présent mémoire le texte de nos statuts revisés et le projet de concours dont il a été parlé plus haut.

Au nom de l'Union artistique du Pas-de-Calais :

J. Boutry, Président.

V. Boyenval, Carré, Ch. Demory, V. Lampérière, C. Nonjan, Ed. Mathon, E. Tétin, Morel.

IV

LE MUSÉE DE MARSEILLE.

En 1877, j'ai publié l'historique et le catalogue du Musée de Marseille; il est donc inutile de répéter ici ce qui a été livré depuis longtemps à la publicité, mais il est peut-être opportun d'appeler l'attention sur la nouvelle existence de ce Musée.

Installé « provisoirement » le 22 fructidor an XII (9 septembre 1804), le Musée de Marseille était enfoui depuis soixante-cinq ans dans l'ombre de l'ancienne chapelle du couvent des Bernardines, aujourd'hui rendue au culte par l'Université, lorsque, le 3 juin 1869, je fus chargé d'opérer son transfert au palais de Longchamp.

La collection se composait alors de 313 œuvres, parmi lesquelles il faut compter les envois de l'État en 1802. Je ne dirai rien des ouvrages qui en faisaient l'objet, car ils ont été décrits ailleurs en excellents termes; je m'occuperai seulement des œuvres acquises pendant les dix dernières années qui viennent de s'écouler.

La partie du palais de Longchamp réservée aux collections comprend : au premier étage, à l'ouest, la salle dite « des Modernes » ou des artistes vivants; au centre, la grande « salle d'honneur », où sont réunis les ouvrages des maîtres de toutes les écoles, et enfin à l'est la salle consacrée à « l'École Provençale » ; qu'on me pardonne, en faveur de notre amour-propre national, cette dénomination quelque peu ambitieuse, et qu'il me soit permis de dire que si l'on imitait cet exemple dans toute la France, nous n'aurions rien, à ce point de vue-là, à envier à l'Italie, pour laquelle Lanzi a su trouver quatorze Écoles de peinture !

Le rez-de-chaussée est plus sacrifié, car il n'est éclairé que par des jours de côté peu favorables aux ouvrages d'art. Cette partie du Musée comprend : à l'ouest, une salle exclusivement réservée à la sculpture et une autre en voie d'exécution destinée aux dessins, aux aquarelles, etc., etc. Les deux galeries au centre et à l'est contiennent à la fois des œuvres peintes et des œuvres sculptées.

En prenant officiellement possession de son nouveau local, le 14 août 1869, le Musée de Marseille est entré dans une voie de rénovation qui ne lui est pas contestée.

La collection, je le disais plus haut, qui ne possédait en 1869 que 313 ouvrages, a, dans cette période de 1869 à 1879, plus que doublé son avoir, puisqu'elle atteint aujourd'hui au chiffre de 618.

Je n'ai pas la prétention de citer toutes les œuvres entrées dans la collection depuis dix ans, car sur ce nombre beaucoup n'ont rien ajouté à l'importance du Musée; cependant quelques-unes ont assez de mérite pour que j'en parle ici.

L'École française étant la plus nombreuse, je commencerai cette

étude par les maîtres français; malheureusement les sommités manquent pour la plupart, mais les artistes secondaires me fourniront de bonnes œuvres à étudier. Pour être plus correct, je suivrai l'ordre chronologique.

Ce merveilleux dix-septième siècle, qui a donné à l'École française tant de grands peintres, n'est pas trop mal représenté dans nos dernières acquisitions; je puis citer une toile de Laurent de la Hire (1609-1656), que j'ai découverte dans les magasins du Musée, qui nous montre une *Sainte Catherine* de l'ordre des Dominicains; le Christ lui apparaît tenant dans sa main un cœur qu'il lui présente; la sainte en extase s'agenouille et s'évanouit, un ange la soutient, un autre ange complète la composition qui s'enlève sur un fond d'architecture; le Christ est vulgaire et maniéré, mais la sainte est charmante dans son anéantissement mystique; en somme c'est un excellent spécimen de la peinture claire, facile, mais prétentieuse, de ce maître habile, de ce portraitiste fécond qui s'était épris à Fontainebleau des œuvres du Primatice.

Par une délibération du Conseil municipal en date du 31 décembre 1856, la ville de Marseille a acquis de M. Paulin Talabot le parc et le château Borély. Les précédents propriétaires de Panisse et Borély, avaient colligé dans cette habitation quelques bonnes peintures; persuadé qu'elles pourraient apporter un excellent appoint à la collection municipale, j'obtins, le 12 juillet 1869, après l'avoir longuement sollicité, que près de quatre-vingts toiles seraient versées dans les galeries du palais de Longchamp et l'on peut affirmer maintenant que quelques-unes sont réellement très-belles. De cette collection l'ordre chronologique amène sous ma plume un bon portrait attribué à Sébastien Bourdon (1616-1671), représentant *Philippe de Champagne*. Je n'affirmerais pas que le portrait fût authentique, n'ayant sous la main aucun document sérieux qui le prouve; cependant ce que je puis en dire, c'est que l'exécution est sérieusement étudiée, que la physionomie, bien que froide et compassée, est très-vraie, la tonalité juste, le dessin correct, l'ensemble un peu terne, mais bon.

L'État a déposé, en 1873, dans le Musée de Marseille quelques peintures fort intéressantes, entre autres une grande toile représentant l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, par Le Brun (1619-1690). On sait qu'en sa qualité de directeur des Gobelins,

Le Brun avait fait répéter à peu près toutes ses grandes compositions pour être reproduites en tapisserie; il se pourrait que la toile de notre Musée eût été composée dans ce but.

Quoi qu'il en soit, on retrouve dans ce vaste cadre, qui a les mêmes dimensions que celui du Louvre, toutes les qualités de l'homme qui régna si despotiquement sur l'École française, et je n'ose pas dire qu'on y retrouve également ses défauts.

Un homme habile qui a souvent contrefait les maîtres anciens, Bon Boulogne (1649-1717), a dans notre Musée, qui l'a acquise par échange avec l'État en 1872, une très-consciencieuse copie de la fresque de Raphaël *l'Incendie du Bourg;* l'ampleur, la majesté du dessin, en un mot toutes les qualités de l'original, qui sera fatalement dévoré par le temps, se retrouveront là.

L'État a donné à notre Musée en 1875 deux grandes compositions de Desportes (1661-1783) représentant des sujets de *chasses indiennes* exécutées pour être reproduites en tapisserie. Dans ces deux toiles, on sent trop la préoccupation du décor; ce qui est en son lieu dans un appartement d'apparat, dans une luxueuse salle à manger, n'a plus raison d'être ailleurs. Les tons mats de l'étoffe, les encadrements plus étroits, les meubles, l'entourage, tout doit concourir à l'ensemble décoratif, et l'artiste qui a composé des peintures dans ce but n'a pas songé aux conséquences d'une exposition dans un Musée, où de larges bordures isolent le tableau, où les luisants des vernis dérobent l'image, où les couleurs exaltées par le temps perdent leurs gradations, où tout, en un mot, se réunit pour nuire à son ouvrage. On s'étonne devant ces toiles, et je n'en aurais pas parlé s'il était permis de passer sous silence un nom comme celui de Desportes.

Bien que les limites que je me suis imposées ne me permettent pas de rappeler des œuvres envoyées à Marseille en 1802, pour la fondation de son Musée, je ne veux pas tarder à faire une rectification. Parmi ces envois, on distingue une très-jolie toile de Nattier (1685-1766), que l'inventaire du Louvre désigne ainsi : *Portrait de femme,* et que les catalogues rédigés par mes prédécesseurs ont appelée, je ne sais pourquoi, *Portrait de madame de Pompadour;* cette charmante toile montre bien les qualités fines et spirituelles de celui qui eut pour gendre Tocqué, cet autre excellent portraitiste.

Dans son ouvrage sur les Musées de Province, M. Clément de Ris fait justement pressentir que le portrait en question pourrait bien être celui de madame de Châteauroux, et qu'en l'absence de renseignements positifs on aurait dû s'en tenir à la rédaction, plus réservée, des archives du Louvre. Je suis heureux d'avoir suivi ce conseil dans mon catalogue du Musée de Marseille, puisque je puis affirmer aujourd'hui que ces préventions étaient fondées, et que la toile en question ne représente pas madame de Pompadour; en effet, j'ai vu à l'exposition des portraits historiques du Trocadéro une peinture de Nattier, que M. H. Jouin a inscrite en ces termes sous le numéro 348 de sa Notice de cette exposition :

« Marie-Anne de Mailly, marquise de la Tournelle, duchesse de Châteauroux (1717-1744), maîtresse de Louis XV, par Nattier (Jean-Marc). Appartient à M. le baron J. Pichon, à Paris. »

Cette toile n'est pas autre chose qu'une réplique du tableau du Musée de Marseille, avec cette différence que dans celui du Trocadéro le personnage est plus grand et seulement vu à mi-corps. Sauf ces différences, la pose, la composition, la couleur et surtout la ressemblance, tout est identique dans les deux ouvrages.

L'École française du dix-huitième siècle nous vaut quelques œuvres que je puis citer, entre autres quatre toiles que Françoise Duparc (1705-1775), née et morte à Marseille, a léguées à sa ville natale et qui sont restées à l'hôtel de ville jusqu'en 1869, époque à laquelle j'obtins l'autorisation de les faire entrer au Musée. Ces peintures se distinguent par une exécution franche et une tonalité claire; ce sont probablement quatre types provençaux vus à mi-corps et pris sur le vif que nous a donnés l'artiste. Au premier aspect, cette peinture rappelle Chardin, mais on s'aperçoit bien vite que ce n'est pas le même souffle; la pâte n'a pas cette ampleur qui fait de Chardin un maître si puissant; quoi qu'il en soit, ces toiles honorent l'École provençale.

Citons une grande composition agréablement coloriée, mais un peu trop exécutée de *manière*, si je puis m'exprimer ainsi; elle représente *Cléopâtre à Tarse*, par Natoire (1700-1777). L'ensemble plaît, mais on n'y peut voir qu'une amusante décoration. Cette maigre Cléopâtre aux formes si pauvres ne rappelle pas la puissante beauté de la reine d'Égypte, et cet Antoine qui s'incline devant elle avec des allures Louis XV n'a, malgré son

casque, absolument rien de romain; tout cela est gracieux, je ne vois aucun inconvénient à l'avouer, mais ne va pas au delà.

Une artiste bien connue par ses pastels; madame Guiard (1749-1803), née Labille, qui, après avoir divorcé, épousa André Vincent, dont le père lui avait donné des leçons, compte dans le Musée de Marseille, à titre de dépôt de l'État, depuis 1873, une admirable peinture à l'huile représentant, inscrits dans un ovale, la tête et le buste d'une femme âgée; les chairs rosées du visage, les gris du fond de la coiffure et des vêtements s'harmonisent avec une étonnante finesse; c'est probablement un portrait, peut-être celui de l'aïeule ou de la mère du peintre, bonne vieille dame souriante et proprette sous sa *fontange*, aux petits yeux gris petillants de malice, dont la physionomie intéresse et amuse à la fois; tout l'ouvrage est enlevé d'une touche ferme, habile et précise, rappelant bien les procédés du pastel.

En 1856, M. le marquis d'Arbaud de Jouque, qui possédait une galerie de peinture, en proposa l'acquisition à la ville de Marseille; l'affaire ne fut pas conclue, et nous perdîmes, entre autres chefs-d'œuvre, deux Oudry superbes, qui s'en furent orner la galerie d'un amateur célèbre de cette époque; cependant M. le marquis de Jouque, dont il faut savoir apprécier le désintéressement, a légué à notre Musée en 1858 une assez grande peinture de Lagrénée l'aîné (1724-1805) intitulée l'*Amour enchaîné par les Grâces*. On le voit, la donnée eût réjoui Anacréon lui-même; c'est le plus charmant fouillis de tons rose tendre et gris perle, d'yeux émerillonnés et de nez retroussés qui se puisse voir; il me paraît, sauf meilleur avis, que c'est une des bonnes toiles de cet aimable artiste.

En 1857, la ville fit l'acquisition, pour la modique somme de 500 francs, d'une grande esquisse de Fragonard (1732-1806) : c'est une allégorie ayant trait à la ville de Marseille, personnifiée par une femme assise au centre de la composition; la couleur fine et la touche emportée signent, à chaque coup de pinceau, cette charmante toile que le fer trop chauffé d'un restaurateur maladroit a boursouflée dans certaines parties.

Un dépôt de l'État en 1873 qui fait le plus grand honneur à notre Musée, c'est le tableau représentant *Iphigénie en Tauride*, par Regnault (Jean-Baptiste) (1754-1829). Gabet, dans son dictionnaire

des artistes de l'École française, indique cette toile comme une des principales productions de Regnault; jamais l'École de David ne peignit avec plus de finesse : la composition, le dessin et la couleur en font une œuvre pleine de distinction.

De Granet (1775-1849) (collection Borély) le Musée possède une toile représentant l'artiste dans son atelier, jouant aux cartes avec ses modèles, ceux-ci diversement costumés : en prêtres, en moines, etc., etc.; l'effet est heureux, comme dans tous les ouvrages de ce peintre provençal; le jour pénètre franchement par la grande fenêtre du fond et les personnages sont bien intimement réunis. Le temps a fait noircir les ombres, mais les clairs sont restés fins et transparents.

Le dix-huitième siècle n'ayant rien de mieux à nous montrer, je n'irai pas plus avant dans l'École française.

Depuis l'acquisition du château Borély, les artistes du Nord et du Midi ont accru leur nombre dans notre Musée. Je placerai les peintres de ces deux divisions à leur ordre chronologique, sans m'occuper du siècle qui les a vus naître; je n'indiquerai pas non plus leur école locale, et je commencerai par ceux du Nord, qui sont les plus nombreux ; je citerai d'abord deux portraits d'hommes, l'un de Pourbus le Vieux (1540-1584) et l'autre de son fils Pourbus Franz dit le Jeune (1570-1622), consciencieusement peints, comme savaient le faire ces admirables Flamands, d'une couleur chaude et blonde et d'une intensité de vie incroyable; ensuite une charmante marine de Rémigius Nooms dit Zeeman (1612?), conservée à souhait, ce qui n'est pas à dédaigner, peinte avec cette patience aisée qui caractérise les Hollandais du dix-septième siècle.

En 1858, un amateur marseillais, M. Gras, légua à sa ville un certain nombre de toiles; le tout ne valait pas grand'chose, je puis l'avouer; mais il a suffi d'y trier une perle pour rendre justice à la mémoire de cet excellent homme.

C'est une scène de cabaret circonscrite dans une toute petite toile (quand je dis « *scène de cabaret* », c'est pis que cela, c'est du Rabelais en peinture : on y boit, on y chante, on s'y embrasse, dans des accoutrements hollandais, grassement peints et finement étudiés), signée à gauche vers le haut à peu près illisiblement, et je chercherais sans doute encore à déchiffrer cette hiéroglyphique signature, si un aimable amateur belge, M. Brédius, qui est très-

expert en ces sortes de peintures, ne m'eût affirmé que notre toile est peinte par Gerrit Lundens, Hollandais qui florissait en 1660.

Je citerai encore rapidement quelques toiles des maîtres du Nord provenant toujours du château Borély : un petit panneau attribué à Wouwermans (1620-1668), fine et chaude peinture représentant des personnages et des animaux : ânes, chèvres, etc., etc. ; un joli cours d'eau par Decker (1675), spirituellement touché, un peu trop couleur de bistre, mais d'une conservation parfaite, signé à gauche ; de Ferdinand Bol (1610-1681), le portrait d'un roi de Pologne à grande barbe blanche, savamment exécuté ; un paysage incontestablement de Ruisdael (1630-1680), malheureusement trop caché sous les vieux vernis, que je ne veux pas faire dérouler, car il a sous ces teintes ambrées une grande et belle allure ; de Van Ostade (1610-1685), un marché au poisson, que je n'ose pas appeler une poissonnerie, tant il est proprement exécuté : les personnages sont si coquets, les petits poissons si bien peints, les halles si bien historiées, qu'il faut s'incliner devant ce talent ; mais est-ce bien un van Ostade ? De Verendael (1640-1691), cet éternel fumeur, ce grand paresseux qui mettait, au dire de sa femme, quatre jours pour peindre un œillet, nous possédons une ravissante petite toile fraîche, brillante, admirable de finesse et de précision ; ce sont des roses, des renoncules, etc., etc., dans un vase de verre dont la panse reflète la fenêtre de l'atelier de Verendael ; cette toile est signée en toutes lettres ; — de Grief (1670-1715), un marché avec des personnages, et du chevalier Breydel (1677-1744), une bataille ; deux toiles bien conservées, très-attrayantes et peintes avec beaucoup de liberté.

Des Écoles du Midi, le Musée n'a reçu du château Borély que quelques rares spécimens, mais un seul peut suppléer le nombre : je veux parler d'une toile attribuée à Véronèse (1528-1588), représentant une jeune fille, debout, appuyée sur une table recouverte d'un tapis ; l'œuvre a pour légende *Jeune Princesse vénitienne :* la tête aux cheveux blonds qui frisottent, aux grands yeux limpides, est coiffée de dentelles et de rubans ; la fillette est ravissante ainsi avec sa robe taillée dans un échantillon de cette merveilleuse étoffe que Caliari brode si bien de fines arabesques ; cette peinture enlevée de main de maître est-elle du grand Vénitien ? Je ne l'assurerai pas, mais elle est digne de lui.

L'École espagnole n'était pas représentée dans le Musée de Marseille, et c'est encore la collection Borély qui est venue combler cette lacune en nous donnant une *Tête de pèlerin* signée Ribera (1588-1656) et un *Capucin* de profil vu à mi-corps, peint par Zurbaran, (1598-1662), ayant toutes les qualités du maître.

Je ne terminerai pas sans parler d'une des plus belles œuvres : la *Tête de Juif,* que j'ai munie, depuis sa sortie du château Borély, d'un cartouche portant un point d'interrogation; cependant, depuis environ dix ans, personne n'a répondu à ces questions : Quelle école? quelle date? quel maître? Je ne puis que renouveler ici la prière que j'ai déjà adressée au public à la page 117 de mon catalogue du Musée de Marseille (1876) pour le tableau de l'*Homme à la ganse jaune* et pour celui de la *Tête de Juif.*

Avant de terminer, je citerai quelques chiffres : depuis 1870, l'État a envoyé au Musée de Marseille dix-sept peintures, dix sculptures et un vase de porcelaine de la manufacture nationale de Sèvres; il y a déposé en 1871 vingt-deux peintures qui ont été restaurées sous ma direction et pour lesquelles la ville a dépensé environ 6,000 francs; enfin, dans une période de dix-neuf années, la ville a acquis pour 157,500 francs d'objets d'art, peintures et sculptures; parmi ces acquisitions, je cite avec bonheur la *Judith et Holopherne* de Régnault, l'admirable paysage de Daubigny, les *Graves à Villerville, Une mère,* par Millet, et le *Rêve,* par Chaplin.

La ville alloue pour la gestion du Musée 9,500 francs par an; elle vote 10,000 francs pour acquisition d'objets d'art.

Enfin une nouvelle salle, qui contiendra la collection des dessins, s'ouvrira bientôt et me fournira le sujet d'une nouvelle communication.

BOUILLON-LANDAIS,

Officier d'Académie, conservateur du Musée de Marseille, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

V

LES ORIGINES DU CHATEAU BORÉLY

ET DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE DE MARSEILLE.

Les terrains formant la propriété Borély proviennent d'acquisitions successives faites de 1684 à 1775 par divers membres de famille.

Louis Borély commença la construction du château, en 1766, sur les plans de Brun, architecte, puis il mourut en 1768. Louis-Joseph-Denis Borély, son fils, le termina en 1778, et mourut en 1785. Au cours d'un voyage qu'il fit dans le Midi, Clérisseau fut chargé de fournir un plan nouveau, mais il n'en fut pas tenu compte par Borély, et Alphonse Lance nous apprend qu'on eut raison de s'en tenir aux dessins de Brun, qui demeura l'architecte du château Borély.

Les plafonds et lambris ont été peints par Chaix, qui avait été envoyé en Italie aux frais de Louis Borély.

C'est Embry qui a dessiné les jardins; le tout fut terminé en 1778.

Louis-Joseph-Denis Borély meurt le 6 avril 1784, laissant pour héritier son frère, Honoré Borély, qui mourut en 1802.

Le château revient à la maison de Panisse, par le mariage du comte Pierre Léandre de Mark-Tripoly, marquis de Panisse-Passis, avec la fille unique de Honoré Borély.

Cette propriété fut vendue à M. Paulin Talabot en 1856, par le fils aîné du précédent possesseur, M. le marquis Gaston de Panisse, et M. Talabot l'a cédée à la ville de Marseille par ventes successives; la municipalité décida d'en faire un parc magnifique, qui a été ouvert au public pour la première fois le 15 août 1863.

La surface totale du parc Borély est de 477,968 mètres 97 centimètres.

M. Achard, (Claude-François), docteur en médecine, né à Marseille le 13 mars 1771, mort le 29 septembre 1869, membre de l'Académie de Marseille, organise la bibliothèque publique de

cette ville, et recueille les monuments antiques trouvés à l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, menacés de destruction pendant la tourmente de 1789 à 1793. M. Charles de Lacroix, préfet du département, autorise le placement de ces monuments dans la chapelle des Bernardines, au Musée de peinture, 1802-1804.

Telle fut l'origine du Musée archéologique, qui plus tard s'augmenta par divers objets trouvés à l'époque de la construction du bassin de Carénage, avoisinant l'abbaye de Saint-Victor.

En 1861, M. Onfroy, maire de Marseille, achète, pour la ville, au prix infime de 45,000 francs payable en dix ans, par annuités et sans intérêts, la magnifique collection égyptienne du docteur Clot-Bey, qui en faisait ainsi cadeau à la ville. Provisoirement, on la dépose sans ordre dans diverses salles du château Borély, parce que la place manquait au Musée de peinture.

M. le maire B. Rouvière, en 1863, à l'occasion de l'envoi fait par le Gouvernement de divers objets du Musée Campana (quatre-vingt-dix-huit vases et quatre marbres, décrits, dans un rapport de M. Penon [1]), propose au Gouvernement de nommer M. C. Penon directeur du Musée des antiques. Cet honorable archéologue prend possession de ses fonctions le 1er avril 1863.

Quelques années plus tard, M. Th. Bernex, maire de Marseille, secondé par M. Jules de Rougemont, adjoint délégué aux Beaux-Arts, autorise le nouveau directeur, à retirer du Musée de peinture les objets antiques et à les faire transporter d'office, sans délibération du conseil municipal, au château Borély, pour les joindre au Musée égyptien. On accorde un budget spécial en 1865.

C'est ainsi que fut fondé dans notre ville un nouveau Musée, qui, grâce au zèle de M. Penon, tient l'une des meilleures places parmi les Musées de province. Ce n'est pas sans peine qu'une pareille création à pu se faire dans une ville comme Marseille.

Notre cité est riche, mais dans ces derniers temps la ville s'est trouvée gênée, et le Musée d'archéologie est victime de cet état anormal, car il a vu réduire son budget, tandis que les dépenses augmentaient.

Sur 10,000 francs par an, il faut solder les appointements d'un directeur, d'un premier employé, d'un gardien-concierge, prendre

[1] Répertoire des travaux de la Société de Statistique de Marseille, t. XXVII, p. 430.

les frais d'entretien d'un vaste local un peu vieux, acheter des livres, des vitrines et objets d'archéologie ; c'est dire en peu de mots qu'une somme des plus minimes se trouve à la disposition du directeur pour enrichir les collections.

Parfaitement secondé par son premier employé, M. Augier, et malgré les faibles ressources dont il dispose, M. Penon est arrivé à des résultats remarquables.

La collection Clot-Bey est la perle du Musée. Cette suite égyptienne peut être classée la cinquième en Europe pour sa richesse, sa conservation et la variété de ses monuments.

Deux sarcophages en basalte vert, d'une magnificence extrême, attirent d'abord tous les regards.

Lors du Congrès des orientalistes tenu à Marseille en 1876, M. Édouard Naville déchiffra en partie les inscriptions placées sur ces sarcophages.

Celui du côté gauche, en entrant dans la salle, appartient au prophète, au héraut royal Auchapi, le fils de Takosiris; quant à celui de droite, c'était un prophète d'Osiris ; il se nommait Petosiris; ce n'est pas à lui que ce sarcophage avait été destiné en principe, mais au prophète Pesis, prêtre de plusieurs divinités locales qui sont énumérées. (Voir dans le compte rendu des travaux du Congrès des orientalistes de Marseille en 1876 (in-8), page 123 : *le Musée égyptien du château Borély,* par M. Édouard Naville.)

La collection qui nous occupe contient diverses statues en granit et basalte, la célèbre pierre à libations portant trente-quatre cartouches, publiées par M. de Saulcy ; des stèles, des papyrus hiéroglyphiques, hiératiques et démotiques, ces derniers de la plus grande rareté; d'autres papyrus grecs. (Portion d'un discours d'Isocrate à Nicoclès, 8 pages.)

Nous y trouvons aussi une grande quantité d'objets de moindres dimensions, dont les plus anciens remontent à la quatrième dynastie, tels que : statuettes en bronze, plusieurs sont finement incrustées d'or, en granit, basalte, albâtre fleuri d'Orient; splendides terres émaillées, terres cuites, bois et verres.

On y trouve une collection unique de bâtons de dignitaires; des bijoux en or, argent, bronze et pierre dure; de très-beaux scarabées; des linges d'une conservation étonnante, nombre de pièces uniques qui font journellement l'admiration des savants.

MM. de Rougé, Mariette, Revillout, Naville, etc., peuvent affirmer notre dire.

Si la collection phénicienne se trouve peu nombreuse, elle n'en offre pas moins un grand intérêt, grâce à la fameuse inscription réglant le tarif des sacrifices dans le temple de Baal, trouvée au mois de mars 1845, près de l'ancien cimetière de la Major, dans une maison en démolition, et qui fut achetée le 12 juin de la même année, par M. Fautrier, pour le compte de la mairie de Marseille. Cette rareté fut payée 20 francs.

Les quarante-sept stèles archaïques trouvées dans la rue de la République sont uniques dans leur genre.

Le Musée possède aussi un grand nombre d'objets secondaires, tels que : pierres calcaires, terres cuites, vases, etc., provenant de la collection du général de Cesnola, soit directement de Chypre ou de Sardaigne.

En revenant dans la première salle, nous trouvons divers échantillons de l'art grec, représentés par des objets d'un mérite réel, d'autres de l'époque romaine; mais nous devons attirer l'attention sur les monuments de l'époque chrétienne, car le Musée de Marseille s'enorgueillit de posséder, après Arles, la plus riche collection de tombeaux; beaucoup ont été trouvés dans les cryptes de l'abbaye de Saint-Victor.

Jetons un coup d'œil rétrospectif sur les antiquités de Marseille, publiées par Grosson; comparons-les à ce qui se trouve dans notre collection publique, et nous verrons combien sont grandes les lacunes et quelles pertes nous avons faites.

On se demande ce qu'est devenu l'édicule phénicien dont l'inscription a été reproduite d'une façon fantaisiste par Grosson, et que M. l'abbé Bargès, qui s'est efforcé de l'expliquer, considère comme un monument que rien ne peut remplacer au point de vue des origines de notre pays.

Toutes les raretés qui nous ont été dérobées n'ont pas eu le sort malheureux de l'édicule dont nous venons de parler; il en est qui ont simplement changé de climat et de Musée; telle se présente la *Vénus de Marseille*, qui se trouve actuellement parfaitement conservée dans le Musée de Lyon.

Espérons que le Gouvernement donnera quelques fonds au Musée Borély pour qu'il puisse obtenir des moulages des objets précieux

qui, après avoir été trouvés chez nous, sont allés enrichir d'autres collections.

Nous ne trouvons dans le Musée qu'une seule statue romaine. Elle a été donnée par le Gouvernement. Nous possédons aussi quelques bustes de la même époque, mais aucun n'est de premier ordre. Nous avons de nombreuses inscriptions grecques, romaines, chrétiennes, depuis les premiers temps jusqu'au moyen âge; des bas-reliefs fort remarquables, des statuettes, cippes, autels, colonnes et chapiteaux, plus une partie de galère massaliote extraite le 28 avril 1864, et trouvée à deux mètres quarante centimètres en contre-bas du niveau de la mer du port vieux de Marseille, une ancre en plomb, peut-être phénicienne, etc., etc. La plus grande partie de ces objets proviennent de la Provence.

Le tout réuni forme un riche Musée de province, dans lequel de nombreux savants viennent butiner journellement.

Une salle contient des bronzes, statuettes, vases, instruments usuels, etc., des plombs, dont la plupart portent le nom du fabricant; une jolie vitrine de bijoux en tous métaux, la plupart trouvés en Provence ; deux petites vitrines contenant de faibles échantillons des âges de la pierre et lacustre; on y voit dans une salle une très-belle suite de céramique grecque, étrusque, campanienne, phénicienne; une quinzaine de jolies statuettes de Tanagra, si appréciées aujourd'hui, quelques-unes encore uniques, et par-dessus tout, une suite très-intéressante d'objets se rattachant à la céramique provençale.

La petite salle des verreries offre la plus grande variété de formes. Sous ce rapport, cette collection est peut-être la plus riche de celles possédées par les divers Musées de France.

Passons légèrement sur cet écrin précieux du château Borély, de peur de réveiller dans le souvenir des archéologues le vif regret d'un sacrifice archéologique fait à la chimie contemporaine.

Citons pour mémoire quelques bronzes modernes, meubles marquetés et faïences provençales, parmi lesquelles le plus beau plat connu de Moustiers (fait par G. Viry à Moustiers, chez Clerissy, 1711), et deux tableaux en relief, un *Christ* d'une hauteur de un mètre dix centimètres, et une *Sainte Claire*, qui proviennent des fabriques d'Aubagne et qui sont de la plus grande beauté.

Le Musée possède en outre une galerie d'ethnologie, une grande

salle d'objets de curiosité à l'usage du commun des visiteurs, un magnifique salon et une chambre à coucher du temps de Louis XVI, contenant ses meubles, ses tentures en perse et un beau portrait de Louis-Joseph-Denis Borély, œuvre de Van Veck.

Nous trouvons au château Borély un riche oratoire dans lequel nous devons signaler : un *Christ* en ivoire assez beau ; un superbe bas-relief (*Jésus consolé par les anges*) de Felippo Valle et quatre reliefs vigoureux de notre artiste marseillais Foucou ; ils représentent quatre pages de l'histoire de saint Louis, roi de France.

Passant aux plans en relief, signalons celui de Marseille en 1821, exécuté par Ducos, et ceux de la vieille église de la Major, de l'ancien fort Notre-Dame de la Garde, du cimetière trouvé dans l'ex-rue impériale, etc., fait par M. Augier, premier employé du Musée d'archéologie.

Indépendamment de quelque achat heureux que le mince budget a permis d'effectuer, M. Penon, directeur, a pu, grâce à son activité, enrichir le Musée de divers objets provenant de découvertes faites à Marseille. Pour arriver à ce but, il a fouillé les terrains du cours Lieutaud, puis il a suivi avec soin et succès, en 1863, les fouilles de la rue de la République ; il en a retiré des objets du plus grand intérêt, tels que les suivants : une portion de galère, des stèles phéniciennes, etc., etc. Dans les travaux exécutés à la rue Neuve-Sainte-Catherine, lors du percement du nouveau tunnel aboutissant à la gare du Sud, il a recueilli des objets très-intéressants ; enfin des découvertes fructueuses ont eu lieu à l'ex-château impérial et au fort Saint-Nicolas.

M. Penon vient d'étudier une portion de cimetière trouvé à Saint-Maurion, quartier de Belle-de-Mai, banlieue de Marseille, ce qui lui a procuré l'occasion d'enrichir le Musée de divers objets appartenant au premier siècle. Il a provoqué et recueilli le legs du savant chanoine Magloire Giraud, de Saint-Cyr, (Var), qui se compose d'objets du plus grand intérêt. Par ses soins, plusieurs dons de nos concitoyens ont été faits au Musée, suppléant ainsi par son zèle au manque d'allocation budgétaire ; c'est par ce moyen qu'il a posé les bases qui serviront plus tard aux historiens s'occupant de la topographie de l'ancien Marseille, et ses publications seront utiles aux savants qui voudront un jour écrire l'histoire de notre vieille cité.

Telles sont, en peu de mots, les origines du château Borély et du Musée d'archéologie de Marseille ; nous serions heureux si cet exposé succinct pouvait être utile à la science et à notre belle cité, que l'on nomme à juste titre la *Reine de la Méditerranée*.

Adrien SICARD,
Délégué de la Société de Statistique.

VI

DES ATTRIBUTIONS DONNÉES A QUELQUES TABLEAUX DU MUSÉE DE ROUEN.

La récente installation des tableaux dans le nouveau Musée de la ville de Rouen a eu pour résultat une amélioration du classement des œuvres exposées. — Elles ont été divisées cette fois par écoles dans des salles spéciales, autant que cela pouvait se faire, ce qui permettra d'entreprendre un catalogue aussi sérieux qu'instructif.

En attendant, il serait utile que des inscriptions fussent placées sur les cadres des tableaux, donnant leurs dimensions exactes, l'indication du sujet, la désignation de l'école, le nom du peintre, ainsi que les dates de sa naissance et de sa mort.

La rédaction de ces notices constitue en elle-même une œuvre fort délicate, et qui exigera beaucoup de recherches et de prudence.

Ce sera cependant le meilleur acheminement vers ce nouveau catalogue dont le public a été privé depuis près de vingt ans

Tous ceux qui avaient été ébauchés antérieurement à cette époque n'étaient pas seulement incomplets, ils contenaient un certain nombre d'erreurs. Nous pensons devoir mentionner ici quelques noms de peintres qui, inscrits sur les cadres des tableaux du Musée, ne nous paraissent pas en rapport avec les œuvres exposées.

La rapidité des transports, abrégeant aujourd'hui les distances, permet d'établir des comparaisons entre certaines peintures, qu'il eût été difficile autrefois d'aller étudier sur place. Toutefois, ce genre de travail présentera toujours de grandes difficultés; ce n'est donc pas en un jour que pourront disparaître des erreurs depuis si longtemps accréditées. — Aussi croyons-nous qu'il serait bien préférable d'indiquer uniquement l'école, plutôt que de citer le nom du peintre, quand les preuves ne sont pas suffisamment concluantes en sa faveur.

S'il est un nom qui possède le privilége d'éveiller en nous le sentiment élevé de l'art, c'est assurément celui de Raphaël. — Nous le trouvons inscrit sur le cadre d'un tableau du Musée de Rouen représentant : *la Vierge et l'Enfant Jésus.* Cette toile nous remet en mémoire certaines œuvres de ce grand peintre aujourd'hui dispersées dans les principales galeries de l'Europe.

Un sujet analogue rendu populaire par la gravure, la *Madone de Saint-Sixte,* se voit, on le sait, au Musée de Dresde. Dans ce dernier tableau l'effet général est saisissant, mais on est frappé tout d'abord par l'expression de la Vierge, et surtout par celle de l'enfant Jésus dont l'intensité du regard semble vouloir pénétrer l'avenir.

Tout le génie de Raphaël est dans ces yeux qui laissent pressentir comme un rayon de la divinité.

Les contours des nus sont d'une grâce adorable, et la pâte elle-même est d'une qualité exquise.

Les vêtements sont traités d'une touche ferme et puissante, offrant des tons rompus qui participent les uns des autres. C'est peut-être l'œuvre du maître la mieux comprise comme sentiment de l'harmonie et de la couleur.

Dans le tableau du Musée de Rouen, les figures sont moins expressives, et le modelé en est plus lourd. Les vêtements ne sont pas traités avec la même liberté de pinceau, et certains tons brique sur la chape de l'évêque ne nous paraissent pas en rapport avec la tonalité générale. On ne retrouve plus également cette indécision vaporeuse du fond qui enveloppe si bien toute cette nuée de chérubins dans le tableau du Musée de Dresde.

D'après une tradition qui ne s'appuie sur aucun document écrit, cette peinture du Musée de Rouen aurait été commandée en 1513 par le cardinal Charles d'Amboise, archevêque de Rouen, pour

l'abbaye de Saint-Amand, puis apportée en 1515, du vivant même de Raphaël.

Il est vrai que le neveu du célèbre Georges d'Amboise était à même d'obtenir un tableau du Sanzio. Son goût éclairé pour les arts, et les relations que son oncle avait entretenues avec l'Italie, devaient lui en faciliter la commande. Nous serions cependant très-porté à croire que la toile du Musée de Rouen est de beaucoup postérieure à l'époque indiquée plus haut.

Un document cité par M. Charles de Beaurepaire nous confirme également dans cette opinion [1]. Il existe en effet dans les archives de la Seine-Inférieure (fonds de Saint-Amand) un inventaire dans lequel cette peinture est mentionnée. Cet inventaire a été dressé avec le plus grand soin par le directeur même de l'abbaye, le Père Guillaume Austin; nous en détachons le passage suivant : « Ce fut, « dit-il, la mesme abbesse (Léonore de Souvré) qui feist faire les « contretables des deux chapelles avec les tableaux qui sont d'une « assez bonne main représentant celui qui est à droite, une *Assomp-* « *tion avec saint Amand et sainte Barbe ;* et celui qui est à gauche, « *Sainte Anne qui enseigne à la Sainte Vierge.* Ce fut en 16.. et « tant, mais ça esté l'abbesse Madeleine de Souvré qui a fait dorer « lesdictes contretables en 1676. »

Le tableau de sainte Anne, dont il est parlé dans cet inventaire, se trouve également au Musée de Rouen; il est du peintre La Hire. Quant à celui de l'*Assomption*, les personnages qui entourent la Vierge nous paraissent bien devoir être saint Amand, patron de l'abbaye, et sainte Barbe.

Les quelques changements qui existent dans les accessoires de ce tableau viennent du reste confirmer cette désignation. Sur celui du Musée de Dresde, une tiare est posée aux pieds du prélat qui invoque la Vierge, tandis que sur la toile du Musée de Rouen, la tiare est remplacée par une mître accompagnée d'une crosse. Une autre différence est à noter également : le tableau du Musée de Rouen a été rallongé dans le haut d'une manière sensible; ainsi les rideaux qui encadrent le sujet montent beaucoup plus haut que sur celui de Dresde, où l'on distingue les anneaux et le cordon qui les soutient. En outre, deux glands ont été ajoutés. La plinthe

[1] Précis de l'académie de Rouen (année 1853).

sur laquelle les deux anges sont appuyés est aussi plus large.

L'inventaire de Guillaume Austin nous indique en quelque sorte l'époque même du tableau, qui ne doit guère remonter plus haut que le milieu du dix-septième siècle, l'abbesse Léonore de Souvré étant morte en 1672. Il n'est donc pas étonnant que les religieuses de l'abbaye de Saint-Amand ne paraissent pas s'être préoccupées de la valeur et de l'origine de cette toile, aucune mention spéciale n'étant faite dans leurs titres. De plus, le Carpentier, en dressant le premier l'inventaire des tableaux du Musée, dut consulter nécessairement les documents qui pouvaient exister alors; il se contente uniquement de cette désignation assez vague : « tableau d'un maître inconnu de l'École lombarde. »

L'inscription placée sur le cadre ne nous paraît donc pas exacte, et nous préférerions la voir disparaître, jusqu'à ce que des documents plus authentiques soient venus militer en sa faveur.

Un autre nom illustre qui figure également sur un des tableaux du Musée a tout lieu de nous surprendre; il s'agit d'un *Concert champêtre*, désigné comme étant du Giorgione. On connaît, du reste, la rareté des œuvres de ce maître. Malgré son origine illustre (elle fut donnée, en 1803, par le Musée de Paris), nous nous permettrons de contester l'authenticité de cette peinture, qui passe pour provenir de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan. Si l'on compare en effet cette toile au tableau du Musée du Louvre qui porte la même désignation, quoique la composition du sujet diffère, il est facile de s'apercevoir de l'écart immense existant entre ces deux œuvres.

Le tableau du Louvre montre au premier aspect ces colorations chaudes et bronzées que les Italiens ont qualifiées du nom du peintre, *il fuoco Giorgionesco*. On rencontre également une touche large et ferme dans les vêtements, et les divers plans du paysage sont traités avec une grande puissance d'effet. Le tableau du Musée de Rouen ne présente au contraire qu'un coloris terne et blafard, des formes mal dessinées, et un ensemble des plus tristes. C'est assurément une reproduction d'un tableau du Giorgione, mais une reproduction médiocre.

Une autre toile qui porte le nom de Reni nous semble bien postérieure à la manière du Guide. Elle offre, du reste, toutes les qualités brillantes du dix-huitième siècle, et dénote une grande

liberté d'exécution. Ce tableau représente *Saint Janvier* vu à mi-corps en costume d'évêque, et tenant sur un livre les deux fioles remplies de son sang. (Allusion au fameux miracle.)

En rapprochant cette toile d'une belle esquisse de Solimène placée dans la même salle : *Christophe Colomb recevant les bulles du pape qui donnent au roi d'Espagne la possession du Nouveau Monde,* il est facile de se rendre compte qu'elles sont bien toutes deux de la même main.

Du reste, le tableau de *Saint Janvier* a été gravé par J. Aubert, comme étant de Solimène. Ce peintre, on le sait, fut le précurseur de Boucher, Vanloo, Natoire, et autres peintres du règne de Louis XV.

Une *Tête de jeune homme* vue de trois quarts, désignée comme étant du Guerchin, ne présente aucun des caractères d'une œuvre originale. Il est facile de s'en apercevoir en voyant le tableau de la *Visitation* du même peintre exposé justement en face de cette étude, et dont le mérite et l'authenticité sont tout à fait incontestables. Ce dernier tableau provient de Modène. Peint en 1632, pour la chapelle de Reggio, il faisait partie de l'envoi du Louvre en 1803.

Dans un *Portrait d'homme* attribué au Titien, nous ne retrouvons guère les blondes colorations de ce maître; l'aspect en est triste et froid. Il est vrai que cette toile a beaucoup souffert d'un nettoyage maladroit.

Le *Christ mort* qui porte le nom de Feti a subi également une restauration presque complète, qui rend aujourd'hui toute attribution impossible. Le corps du Christ est soutenu par un ange. La figure de cet envoyé céleste a seulement conservé quelque caractère d'originalité; tout le reste est d'un modelé lourd et rond, qui laisse voir de grandes imperfections dans le dessin. — Ce tableau provient du deuxième monastère de la Visitation de Rouen.

Une œuvre fort remarquable de la peinture espagnole nous dédommage un peu de ces attributions hasardées. Il s'agit d'un *Portrait d'homme* qui jusqu'ici a été donné à Ribera, mais que nous espérons bien voir restituer à Velazquez. Le personnage vu à mi-corps est debout; il est vêtu d'un costume noir sur lequel se détache une collerette blanche vigoureusement empâtée. — Un manteau marron glissant sur ses épaules est soutenu par son bras droit; de la main gauche il désigne une mappemonde, près de laquelle sont

deux livres. On a voulu voir dans cette toile le portrait de Galilée, ou Christophe Colomb indiquant le nouveau monde qu'il vient de découvrir; nous ne nous chargerons pas de résoudre cette question; qu'il nous suffise seulement de constater que cette œuvre est bien de Velazquez. — Ce grand peintre est là tout entier dans l'expression de cet homme qui sourit en montrant le globe terrestre. Nous retrouvons le même rictus qui anime la figure de ce buveur s'apprêtant à vider sa coupe remplie de vin, dans le tableau de *los Borrachos* du Musée de Madrid. La figure, les mains et la collerette sont traités comme sur le portrait du nain, représenté assis, que l'on voit dans la galerie d'Isabelle. Les vêtements offrent également les mêmes colorations et la même facture que ceux de l'Ésope. Tout en un mot rappelle la touche ferme, juste et grasse de l'artiste qui a peint *las Meninas*. Impossible de saisir la nature par son côté le plus spirituel et le plus vrai à la fois. Deux voyages successifs au Musée de Madrid nous ont confirmé dans cette opinion que ce *Portrait d'homme* du Musée de Rouen était une œuvre incontestable de Velazquez.

L'intimité du peintre espagnol avec Rubens nous conduit à parler de ce dernier. Sans contester le mérite du tableau du Musée de Rouen, l'*Adoration des bergers*, qui porte son nom, nous déplorons que des retouches maladroites en aient alourdi l'ensemble.

Aussi retrouvons-nous assez difficilement dans les figures ce faire souple et brillant du maître d'Anvers, de même que ces tons bleuis d'outremer dans les demi-teintes, et cette transparence des ombres si habilement noyées avec le fond. La couleur générale est plus sourde et moins ambrée. Tel est le danger de ces restaurations malheureuses, qui ne devraient jamais être entreprises pour les tableaux des Musées, que sur l'avis d'une Commission spéciale instituée à cet effet, et appelée à décider de l'opportunité de ce travail.

Le tableau de l'*Adoration des bergers* provient d'une église de Belgique, et fut donné en 1803 par le Louvre, sous la désignation de Van Thulden. Il eût été possible d'admettre cette dernière dénomination; on sait, du reste, que ce peintre aida son maître, lorsqu'il peignit les Allégories de la vie de Henri IV; mais un dessin d'après Rubens, conservé au Louvre, offre un sujet à peu près analogue, quoique présentant toutefois quelques variantes.

Ce dessin a été gravé par Vosterman comme étant de Rubens [1], ce qui expliquerait jusqu'à un certain point l'attribution donnée au tableau que nous croyons plutôt d'un de ses élèves.

Il existe en effet une gravure reproduisant exactement le même sujet, qui a été exécutée d'après un tableau de Jordaens.

Le nom de cet élève du peintre d'Anvers est inscrit également au bas d'une toile : *Jésus chez Marthe et Marie*. L'artiste a habillé ses personnages dans le goût du dix-septième siècle et déployé une mise en scène peu en rapport avec la simplicité du sujet. Une certaine lourdeur de touche et des défauts assez sensibles dans le modelé nous font supposer que cette peinture n'est pas une œuvre originale.

Une toile du Musée attribuée à Van Thulden, l'*Adoration des mages*, est la reproduction exacte d'un tableau que nous avons vu au Musée d'Anvers, où il est catalogué sous le nom de Van Mol, et dont l'authenticité est indiscutable. Il provient de l'autel des tailleurs de la cathédrale d'Anvers.

Le *Christ devant Pilate*, désigné comme étant de Gérard Honthorst, nous paraît également être la copie d'un tableau qui se trouve aujourd'hui à Londres, chez la duchesse de Sutherland. Ce tableau avait été peint à Rome pour le prince Giustiniani. Il est difficile de rencontrer une mise en scène plus saisissante et mieux comprise comme entente du clair-obscur. — Toute la lumière venant seulement d'un flambeau placé devant Pilate, se trouve concentrée entre sa figure et celle du Christ, qui offre une expression de résignation sublime.

Le *Saint Sébastien mort, entouré des saintes femmes*, porte la même désignation d'auteur ; ce n'est malheureusement pas une œuvre plus originale. La couleur en est terne et blafarde, et les figures, éclairées seulement par la lueur d'une lanterne, manquent de cet éclat qu'on est habitué à rencontrer dans les scènes de nuit, qui valurent au peintre le nom de Gherardo della Notte.

Il suffit d'étudier attentivement le magnifique tableau de Philippe de Champagne, l'*Adoration des bergers*, dans la chapelle absidale de la cathédrale de Rouen, pour acquérir la certitude que le *Concert des anges* ne rappelle en quoi que ce soit le talent sobre

[1] Catalogue du Louvre, édition de 1878, n° 577.

et distingué de ce maître. Le tableau du Musée, par ses tonalités très-claires et l'exécution des figures, nous semble devoir se rapprocher plutôt de l'école de Simon Vouet. Il est, du reste, regrettable que des restaurations maladroites dans les vêtements des personnages en aient détruit l'harmonie générale.

Nous réclamerons également comme étant de l'École française une jolie toile désignée sous le nom de Dietrich. Elle représente une *Jeune Femme assise vue à mi-corps*, ayant la tête abritée par un chapeau de paille à larges bords, qui forme sur ses yeux une ombre portée d'une finesse de ton remarquable. Sa robe est ouverte sur sa poitrine, et laisse voir une carnation charmante. La jeune femme tient des pigeons dans une main, et deux poulets sont posés sur une table près d'elle. Cette peinture est d'Antoine Pesne, neveu du graveur rouennais Jean Pesne [1]; elle est d'une grande fraîcheur de coloris et dénote une exécution habile. Le Musée de Dresde possède une répétition de ce tableau, dont la gravure faite par Rasp porte le nom du peintre.

Cette charmante toile de l'École française du dix-huitième siècle nous conduit à parler d'une autre, désignée comme étant de Chardin. Au centre du tableau, se dresse un quartier de potiron qu'entourent une corbeille d'osier remplie de champignons, des légumes, et un morceau de fromage de Brie posé sur de la paille. Tout cela est peint avec une délicatesse de brosse que le peintre de la galerie La Caze n'aurait pas désavouée; malheureusement les arrière-plans ne répondent pas au reste; ce n'est plus cette indécision vaporeuse, ni ce fond charmant qui, dans les tableaux de Chardin, participe toujours des objets environnants, et les enveloppe de toutes parts. Nous relevons çà et là quelques sécheresses qui ne sont pas dans le faire du peintre. Il serait plus vraisemblable que ce tableau fût de Roland de la Porte, comme le pense également M. Philippe Rousseau, si expert en pareille matière. Le Musée de Rouen posséderait ainsi une des meilleures œuvres de ce maître.

Constatons en terminant que les deux *Bacchanales* qui portent le nom de Stella sont des copies de deux tableaux du Poussin, et

[1] Antoine Pesne était peintre du roi de Prusse, et portait le titre d'ancien professeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, qui lui avait été décerné en 1748.

que ce *Portrait de Joseph Nicolas de Seraucourt,* docteur en Sorbonne, sur lequel on distingue, il est vrai, la signature de Jouvenet, est une peinture trop pâle d'aspect et d'un modelé trop insuffisant pour être originale. Nous avons dû passer assez rapidement sur les tableaux, et il nous resterait à parler des dessins. Le peu de temps dont nous pouvons disposer ici ne nous le permet pas.

On nous pardonnera d'avoir jugé si sévèrement certains tableaux du Musée de Rouen ; nous avons pensé qu'il était de notre devoir de le faire au moment même où il est question de rédiger un nouveau catalogue. Lorsqu'une collection publique possède des œuvres de premier ordre, de Véronèse, du Guerchin, d'Annibal Carrache, de Velazquez, de Gérard David, du Valentin, etc., sans parler d'une quantité d'autres peintres célèbres, parmi lesquels figure Eugène Delacroix, représenté par son plus beau tableau, le *Triomphe de Trajan,* nous ne devons pas hésiter un instant à sacrifier des noms apocryphes placés au bas de quelques peintures, qui déparent tout classement méthodique et sérieux.

Il y a là une question de délicatesse qui s'impose, et la critique n'eût pas manqué, comme elle l'a déjà fait pour quelques tableaux du Musée, de relever ces dénominations hasardées.

Nous avons cru devoir prendre les devants, agissant en cela comme ceux qui préfèrent confesser leurs fautes, que de se les entendre reprocher, et mettant en pratique cette pensée du poëte :

Le vrai seul est aimable.

Gaston Le Breton,
Correspondant du Comité des Sociétés
des Beaux-Arts des départements.

VII

LES MUSÉES, L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN ET L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART

DANS LE DÉPARTEMENT DU TARN.

« MESSIEURS,

« La Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn m'a chargé de vous exposer la situation actuelle de ce département, en ce qui concerne les Musées, l'enseignement du dessin et l'Inventaire des richesses d'art. J'ai eu l'honneur, dans une de nos précédentes réunions, de vous présenter la longue liste des artistes et des amis des arts qu'a produits, dans les siècles antérieurs, notre petit pays d'Albigeois, malgré les désastres que lui ont fait subir les guerres religieuses et politiques. Des faits que j'ai à porter à votre connaissance il résultera, je l'espère, dans vos esprits, cette conviction qu'on y est resté fidèle à l'amour de l'art.

« Sous la première République, l'administration départementale avait créé un Musée pour assurer la conservation des tableaux et objets précieux provenant des établissements religieux supprimés; mais sous le gouvernement impérial, ce Musée fut abandonné pour n'être reconstitué que sous la nouvelle République. Que de choses, qui sont aujourd'hui l'honneur des cabinets d'amateurs, nous avons perdues dans cet intervalle d'un demi-siècle!

« C'est une Exposition artistique ouverte à Albi en 1863, à l'occasion de la réunion du Congrès archéologique dans cette ville, qui a rendu évidente la nécessité de reconstituer un Musée au chef-lieu du département. Il y a quelques années, les Expositions, qui sont un des plus puissants moyens de développer le goût des Arts en province, étaient l'apanage de la capitale; aujourd'hui, elles se multiplient; les grandes villes ont donné l'exemple, les villes secondaires l'ont suivi; il n'y a pas de grandes réunions sans Expositions des Beaux-Arts, et elles ont pris une importance telle que

des artistes en renom ne dédaignent pas d'y envoyer leurs œuvres. Sous ce rapport, la province est émancipée.

« On vit figurer, dans cette première exposition d'Albi, un Le Sueur, un portrait de Rigaud, un Titien, une *Sainte Famille* attribuée à Raphaël, un Philippe de Champagne, un Canaletto, un pastel de Latour, deux dessins de Callot, un dessin de notre compatriote Lafage, un Lancret, un Teniers, etc., etc. On y admit cent soixante tableaux anciens appartenant à toutes les écoles. Au livret figuraient, pour l'école française, les noms de Joseph Vernet, Jean-Baptiste Vanloo, Latour, Bourguignon, Mignard, Michalon, Charlet; pour l'école hollandaise, Ruysdaël, de Cuyp, Pierre de Hooghe, Van den Welde, Moucheron; pour l'école italienne, Benedetto Castiglione, Angelica Kaufmann, Canaletto; pour l'école espagnole, Murillo et Herrera, ce dernier pour un *Saint Jérôme* repoussant de réalisme. L'école allemande n'y était représentée que par trois tableaux sur bois remontant aux premiers temps de la peinture. Les artistes vivants, au nombre de soixante-quatre, avaient exposé deux cent sept de leurs œuvres, et la Commission leur a attribué vingt-cinq médailles. Je citerai parmi les médaillés nés dans le département les peintres Jalabert, Duston, Escot et Valette; le sculpteur Cambos, qui a obtenu la médaille d'or pour sa *Cigale;* enfin le patriarche des artistes du pays, le dessinateur Sudre, l'élève de David et l'ami de Ingres, avait envoyé à cette exposition, malgré ses quatre-vingts ans, de magnifiques épreuves de ses plus belles lithographies. A côté des tableaux, on trouvait un spécimen des œuvres des meilleurs graveurs. J'avais été chargé de faire le rapport sur l'Exposition de 1866; je le terminai en demandant, au nom de la Commission, la création d'un Musée. Cette proposition fut accueillie favorablement; mais comme dans les villes de second et de troisième ordre les moyens d'exécution font souvent défaut aux meilleurs projets, il fallut encore attendre dix ans l'ouverture de ce Musée. C'est surtout à ces villes, dont les ressources sont très-restreintes, plutôt qu'aux populeuses et riches cités, que le Gouvernement doit venir en aide, s'il veut sérieusement, comme il le paraît, populariser le goût des arts.

« L'année dernière, la ville de Castres, qui a aussi un Musée de récente création, a suivi l'exemple du chef-lieu et ouvert une exposition qui a parfaitement réussi, et la plupart des artistes nés

dans le département s'y sont donné rendez-vous, entre autres MM. Loubat, de Gaillac; le portraitiste Batut, dont la réputation est faite à Paris; Picarel, d'Albi; de Paleville, de Sorèze; C. Valette, de Castres; Caussat, de Sorèze; Salvaire, de Castres; Jules Valette; l'éminent statuaire Cambos, et Ressiguier, pensionnaire de la ville. Et je ne dois pas négliger de dire, car c'est encore un signe du temps, que le Conseil général du département et les Conseils municipaux des principales villes accordent des subsides aux jeunes gens qui font preuve de dispositions, pour leur permettre d'aller étudier dans les grandes écoles.

« Dans le genre historique, je citerai parmi les exposants de Castres : MM. Doze, Briguiboul, Golse, professeur à l'École des Beaux-Arts à Toulouse, mort récemment; Alchimowiez, Roze, de Marseille; Gilbert et Brispot, de Paris; Apvril, de Grenoble; Roumens, Picarel, Van Pary, et mademoiselle Petiet. Les portraits étaient en petit nombre, car cette branche de l'art se ressent de la concurrence de la photographie. Presque tous les exposants en ce genre sont originaires du Tarn : ce sont MM. Batut, Loubat, de Paleville, Picarel et de Lacger, professeur à l'École de Toulouse. Madame de Lacger avait elle-même exposé un pastel. Le paysage avait beaucoup plus d'exposants, et plusieurs œuvres étaient réellement remarquables. En ce genre, l'école française est sans rivale. Je citerai en première ligne une admirable étude de Troyon : des *Taureaux au pâturage*. Viennent ensuite MM. Appian, Gorse, Dufaux, Chauvin-de-Léon, Falières, Rapalier, Domeron, Douzil, Valette, Keymeulen, de Bruxelles, etc., etc. Plusieurs de ces artistes ont été médaillés soit à Paris, soit en province ou à l'étranger. Il y avait d'excellentes toiles parmi les œuvres des peintres de nature morte et parmi les œuvres des aquarellistes. Un marchand de Paris avait envoyé dix-huit aquarelles de Pils. La peinture sur porcelaine était aussi représentée. Les dessins étaient en petit nombre; mais parmi les fusains on remarquait des œuvres de MM. Allongé et Appian; toutefois, M. C. Valette, l'éminent professeur de dessin de Castres, n'a pas hésité à soutenir le parallèle, et ses œuvres n'ont pas été trouvées inférieures à celles des deux spécialistes en renom. Le statuaire Cambos avait envoyé des réductions de ses principales œuvres : *la Cigale, la Femme adultère, la Fourmi, la Paix* et *le Christ enseignant*. M. Ressiguier, le pensionnaire castrais, avait

fait un envoi qui donne de son talent les meilleures espérances.

Les Musées, les expositions sont des livres ouverts à tous ; mais il faut savoir y lire, et c'est pour populariser cette science, pour développer le sens artistique, que nous possédons tous à un degré plus ou moins élevé, que l'enseignement du dessin est indispensable. Sans doute, on enseigne le dessin dans quelques-unes de nos écoles, dans celles des villes principalement; mais il faut généraliser cet enseignement, et surtout en chasser la routine; il faut choisir des professeurs capables et mettre à leur disposition d'excellents modèles. Pour cela, le concours du Gouvernement est nécessaire. Il ne peut pas envoyer dans tous les départements des œuvres originales; mais il faut qu'il encourage la bonne volonté des villes dont les ressources sont bornées, en mettant à leur disposition, à très-bas prix, si ce n'est gratuitement, de bons modèles : gravures, plâtres, copies et tableaux de maîtres, etc., etc. Il faut encore qu'il désigne les professeurs au choix des administrations locales, et qu'il fasse surveiller la direction donnée aux écoles. L'industrie n'est pas moins intéressée que l'art à ce qu'une prompte réforme soit opérée dans ce sens.

« J'ai le regret de dire que la routine trône encore dans les écoles du département du Tarn, même dans les grands établissements universitaires. J'en excepte cependant la ville de Castres, où un excellent professeur a su maintenir les bons principes. En 1876, l'administration castraise, persuadée que le dessin doit être une des branches les plus importantes de l'enseignement dans toute bonne école, puisque nos progrès dans les arts et dans l'industrie en dépendent, nomma une commission pour rédiger un programme. Cette commission établit trois divisions dans l'enseignement du dessin : la première, comprenant les notions préliminaires et générales, ayant pour but de développer le goût, le sentiment de la vision, et de permettre au maître de juger des aptitudes de l'élève; la seconde est appliquée au dessin linéaire et au dessin d'imitation, tous deux obligatoires, mais dirigés suivant la carrière à laquelle l'élève est destiné; enfin, la troisième comprend l'ornement et l'étude de la figure d'après la ronde bosse. La durée des études dans chaque division est d'une année, et pour assurer l'exécution de ce programme, l'administration a institué un comité de trois membres. Sans doute, la ville d'Albi voudra suivre l'exemple

de Castres, et déjà elle a chargé d'un cours de dessin, dans son école primaire supérieure, un ancien élève de l'école des Beaux-Arts de Toulouse.

« Il me reste à vous parler de l'Inventaire des richesses d'art du département. Le préfet avait confié ce travail à une commission dont il était le président, et à des sous-commissions d'arrondissement qui devaient transmettre le résultat de leurs études à la commission centrale chargée de donner à l'Inventaire l'unité sans laquelle il serait imparfait. Dans une première réunion, les membres de ces diverses commissions se sont distribué le travail; mais ils n'ont rien produit, et lorsque, sur l'invitation du préfet, ils ont été de nouveau convoqués, ils n'ont pu s'entendre; des rivalités de clocher s'en mêlant, plusieurs prétendirent agir isolément et correspondre avec le Ministre des Beaux-Arts. La commission se trouvant ainsi dissoute de fait, M. le préfet a bien voulu me charger de rédiger l'Inventaire, avec le concours de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres.

« Une circulaire a été tout de suite adressée à tous les maires, pour leur demander si leurs communes renferment des objets d'art de quelque valeur. On n'attendait pas de bien grands résultats de cette circulaire; et en effet, il n'y a guère que les chefs-lieux d'arrondissement qui possèdent des objets d'art; ceux qui ont pu exister dans les communes rurales, où l'église est le seul établissement public, ont été enlevés par des brocanteurs, détériorés, perdus pour l'art par de prétendues restaurations, ou mis au rebut pour faire place à des objets du plus mauvais goût. Je n'ai jamais bien compris pourquoi l'État donnait des tableaux à ces églises, où ils ne sont l'objet d'aucun soin. Je me trompe. Qu'un peintre-vitrier signale en passant un besoin de nettoyage ou de restauration, on lui confie le tableau, et il se charge de l'œuvre de destruction. Et ce danger est quelquefois à craindre dans les villes mêmes, car les bons restaurateurs de tableaux sont très-rares. Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, les Musées de province ont besoin d'une réglementation qui leur manque et dont le Gouvernement a déjà sans doute compris la nécessité.

« Voici les principaux renseignements déjà recueillis pour la rédaction de notre Inventaire.

« *Arrondissement d'Albi.* Vous n'attendez pas de moi que je fasse

ici la description des œuvres d'art que renferme le Musée. Je suis obligé d'abréger, et pour les objets disséminés dans l'arrondissement, je dois même me contenter d'en signaler simplement l'existence.

« *Albi.* Les archives de cette ville possèdent un cartulaire contenant les portraits des consuls ou leurs armoiries, depuis le seizième siècle. Plusieurs de ces miniatures sont remarquables, notamment les portraits dus au pinceau d'un peintre flamand, nommé Bourguignon, qui résida pendant quelque temps à Albi. Dans un manuscrit de la bibliothèque publique se trouvent deux belles miniatures du quinzième siècle, école italienne, représentant des personnages historiques. Sur le Jardin national est la statue de Lapérouse, en bronze, par Raggi. Il y a à Albi quatre églises paroissiales : Sainte-Cécile, cathédrale; Saint-Salvi, la Madeleine et Saint-Joseph; mais cette dernière, qui n'est pas terminée, ne renferme aucun objet d'art. La Madeleine a des peintures murales dues au pinceau de M. Engalières, de Toulouse. Saint-Salvi possède sept grands tableaux qui décoraient le chœur. Ils représentent la légende du patron de l'église, originaire d'Albi et ancien évêque de cette ville. Ces tableaux ne sont pas sans valeur; mais lors d'une récente restauration de l'édifice, ils ont été détachés de la muraille, et ils sont maintenant déposés dans la sacristie; l'un est surtout précieux par une vue de l'ancien Albi; sur un autre sont les portraits des consuls en charge lors de l'exécution de ces peintures. Il y a également à Saint-Salvi quelques belles statues, aujourd'hui sans destination, mais qu'on se propose de replacer. La cathédrale de Sainte-Cécile est à elle seule un véritable Musée de peinture et de sculpture. Elle est entièrement construite en briques. Cette construction, commencée à la fin du treizième siècle, n'a été terminée, quant au gros œuvre, qu'au commencement du quinzième. L'ornementation date de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième. Toutefois ce bel édifice était resté inachevé, et de grands travaux, qui ont coûté plus d'un million, y ont été exécutés depuis quarante ans. La description de cette splendide cathédrale, avec sa porte Dominique de Florence, son baldaquin, son jubé et son chœur, chefs-d'œuvre de sculpture, avec ses admirables peintures et ses statues, représentant l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, exigera une longue description. Il n'y a que deux tableaux remarquables dans la cathédrale d'Albi :

une *Sainte Cène,* sur bois, et une *Sainte Cécile,* d'après le Dominiquin. Ce dernier a été donné à l'archevêque par le roi Louis XV. Dans la chapelle Sainte-Croix, est une suite de peintures murales représentant les faits relatifs à l'invention de la Croix. On y a aussi représenté l'évêque Joffroy et ses deux frères en adoration. Les peintures murales de Sainte-Cécile sont des premières années du seizième siècle et d'artistes italiens inconnus.

« Le palais archiépiscopal renferme aussi quelques belles peintures murales par Couplet et Rousselet. On y remarque encore quelques portraits d'évêques, entre autres celui d'Hyacinthe Serroni par Rigaud.

« *Ambialet.* Dans l'église Notre-Dame, un encensoir en cuivre, style du douzième siècle. — *Bellegarde,* église Saint-Benoît : belle statue de la *Vierge,* quinzième siècle. — *Cambon,* église Saint-Pierre : deux petits tableaux sur bois, l'*Adoration des mages* et l'*Adoration des bergers,* école italienne. — *Castelnau de Lévis.* Église Saint-Barthélemy : une croix processionnelle en cuivre émaillé, treizième siècle ; reliquaire en émail, quinzième siècle. — *Curvalle.* A Saint-Martin de Négremont : beau tabernacle, provenant de Saint-Salvi d'Albi.— *Labastide-Denat.* Église Sainte-Catherine : splendide croix processionnelle que l'État voulait acheter ; bel encensoir en cuivre argenté. — *Labastide-Gabausse.* Dans l'église Notre-Dame : l'*Apparition de Jésus à sainte Thérèse,* beau tableau de l'école espagnole. — *Lescure.* Église Saint-Michel, charmant spécimen de l'architecture romane. Le portail est de toute beauté. — *Monestiés.* Dans la chapelle Saint-Jacques, groupe représentant l'*Ensevelissement du Christ.* Les statues sont de pierre, plus grandes que nature et peintes. Ce beau groupe, exécuté au quinzième siècle pour le château de Combefa appartenant à l'évêque Louis d'Amboise, a été transféré à Monestiés lors de la démolition de ce château au dix-huitième siècle. — *Montirat.* Église Saint-Martin, un beau retable avec plusieurs statues, entre autres celles de Constantin et d'Hélène. — *Sainte-Gemme.* Église Saint-Cirice : maître-autel avec un beau retable, provenant du couvent des Carmes d'Albi. — *Saint-Juéry.* Église Saint-Georges : reliquaire en argent du quinzième siècle, et retable provenant de l'ancienne église Sainte-Martianne d'Albi. — *Virac.* Belle statue du *Christ* de grandeur naturelle, dans l'église Saint-Victor.

« *Arrondissement de Castres*. Pour être bref, je ferai à l'égard du Musée du chef-lieu de cet arrondissement la même réserve que pour celui d'Albi.

« *Castres*. Les églises de cette ville sont relativement modernes, et leur architecture n'offre rien de remarquable. L'ancienne cathédrale Saint-Benoît possède plusieurs beaux tableaux : un *Saint Jean* attribué au Poussin ; le *Concert des anges*, attribué à Le Sueur ; un *Saint Bruno*, copie d'un tableau peint par Le Sueur pour le couvent des Chartreux de Paris ; neuf toiles de Jean-Pierre Rivals, de Toulouse, et provenant de la Chartreuse de Saïx, savoir : *Melchisédech bénissant Abraham*, d'après Raphaël, ainsi que le *Buisson ardent ; Oza frappé de mort pour avoir porté la main sur l'arche ;* la *Multiplication des pains ;* le *Triomphe de la religion*, immense page, œuvre capitale de l'artiste ; la *Manne ;* la *Conversion du duc de Guyenne par saint Bernard ;* la *Sainte Cène*, et *Élie au désert*. On remarque encore dans l'église Saint-Benoît : un tableau, *Totila visitant saint Benoît*, que le Toulousain Cammas a peint pendant qu'il était en prison à Castres ; la *Sainte Trinité*, par Despax ; le *Rosaire, Jésus et Nicodème*, par Jean Valette de Toulouse ; enfin, d'auteurs inconnus : une *Sainte Cène*, d'après Rubens, et deux sujets tirés de l'Apocalypse. Je citerai encore le tableau du retable, attribué à Antoine Coypel et représentant *la Résurrection*. Dans l'église de la Platé, se voient plusieurs beaux marbres sculptés par les Baraton, père et fils (dix-huitième siècle) ; ce sont : l'*Assomption*, au maître-autel ; deux *Anges adorateurs*, aux angles du baldaquin, et le *Baptême de Jésus*, dans la chapelle des Fonts. On y trouve encore deux tableaux de Despax, l'*Annonciation* et la *Visitation ;* enfin, les impostes et les panneaux ont été peints par Rousseau. L'église Saint-Jacques de Villegoudou possède un *Saint Bruno* de Le Sueur. Dans les deux maisons hospitalières se trouvent des peintures de Pauthe, peintre décorateur originaire de Castres. — *Boissezon*. Église Saint-Jean : une *Descente de croix*, tableau dont on a offert six mille francs à la commune. — *Burlats*. Dans l'église paroissiale, une *Descente de croix*, d'après Jouvenet ; restes de l'ancienne église collégiale Saint-Pierre, classés comme monument historique douzième siècle). — *Carbes*. Église Saint-Martin : un beau *Christ* en ivoire, d'une seule pièce, et un tableau, les *Stigmates de saint François*, le tout provenant de la Chartreuse de Saix. — *Escoussens*.

Bas-relief remarquable dans l'église. — *Lautrec.* Dans l'église paroissiale : un tableau, daté de 1610, le *Crucifiement,* provenant de la collégiale de Burlats, dont les chanoines s'étaient réfugiés à Lautrec ; le *Martyre de saint Pierre et de saint Paul,* par Gaucin (1777) ; le *Baptême de Jésus,* groupe de marbre blanc, et un beau lutrin supporté par des griffons et des aigles. — *Murat.* Dans l'église Saint-Étienne : beau tabernacle en bronze, provenant de Cassan (Hérault). — *Saint-Amans-Soult.* Deux *Adorateurs* en marbre d'Italie, dans l'église paroissiale. — *Sorèze.* L'église possède une *Vierge au Lys,* tableau peint par Rivals. — *Venès.* Beau tabernacle du seizième siècle, plaqué de marbre vert antique. — *Vielmur.* Maître-autel en marbre blanc très-remarquable.

« *Arrondissement de Gaillac.* Au chef-lieu, dans l'église Saint-Michel, un *Saint Sébastien* détaché de la croix par les saintes femmes, tableau de Devéria, et la *Judith,* qui a fait partie de l'Exposition de 1835 ; dans l'église Saint-Pierre, un tableau, la *Charité,* et une cloche du quinzième siècle, avec inscriptions et ornements, que M. de Caumont a signalée comme une des plus anciennes de France, et qui provient de l'abbaye de Candeil. Sur la place Dom Vaissète, statue de bronze du général d'Hautpoul, par Jaley. — *Brens.* Retable en bois sculpté, représentant la *Flagellation* et le *Portement de la croix.* — *Cahuzac-sur-Vère.* Un *Christ* et une *Immaculée Conception,* provenant de l'ancien prieuré de Vieux. — *Campagnac.* Le retable de l'église Saint-Eusèbe est formé de trois panneaux représentant la *Flagellation,* le *Couronnement d'épines* et le *Christ en croix.* — *Castelnau de Montmiral.* Dans la sacristie de Notre-Dame, magnifique croix byzantine en argent doré, donnée à cette église par le comte Charles d'Armagnac, qui la tenait, dit-on, d'un empereur d'Orient. Cette croix est ornée d'un grand nombre de pierres précieuses, d'intailles et de camées antiques ; malheureusement, plusieurs camées en ont été enlevés, ainsi que des pierres précieuses que l'on a remplacées par des verres de couleur. Hauteur, $0^m,97$; longueur du bras, $0^m,58$; largeur, $0^m,07$; épaisseur, $0^m,035$; poids, 5 kilogrammes ; l'intérieur est en bois. — *Cestayrols.* Église Notre-Dame de Roumanou, du style roman le plus pur. — *Cordes.* Maison dite du Grand-Veneur, achetée par la commune pour y installer l'Hôtel de ville. Il y a une suite de maisons semblables construites au treizième siècle par les officiers du comte de Toulouse

Raymond VII et appartenant à des particuliers. — *Fayssac*. Dans l'église Saint-Étienne, *Christ en croix*, par Maugey, d'après Velazquez. — *Labessière-Candeil*. Dans l'église Sainte-Anne, deux tableaux, *Saint Bernard* et *Saint Jean-Baptiste*; reliquaire en cuivre émaillé; lustre et croix en cristal de roche, le tout provenant de l'abbaye de Candeil. — *Lisle*. Église Notre-Dame : *Saint Roch*, tableau d'Ambroise Fredeau; deux *Anges adorateurs*, en marbre blanc; à la coupole du chœur, *Concert des anges à la Vierge*, belle fresque découverte en 1863 sous le badigeon. Dans l'église Saint-Étienne de Vionan, paroisse de Lafage, quelques restes de peintures de cet artiste; à Saint-Salvi de Coutens, un *Christ en croix*, par Villemsens. — *Milhars*. Dans l'église, un lustre en bronze, avec sujets représentant la Vierge et le martyre de saint Sébastien.—*Rabastens*. Église Notre-Dame du Bourg : portail roman avec chapiteaux historiés; beaux vitraux; belles peintures murales, retrouvées sous le badigeon en 1860 et restaurées par M. Joseph Engalières. Dans l'église Saint-Pierre, pierre tombale du quatorzième siècle, représentant, au trait, le chevalier Pierre de Cun. — *Salvagnac*. Église Saint-Pierre de Messenac : croix processionnelle en argent, du quinzième siècle, avec médaillons, d'un côté le Christ, de l'autre saint Pierre; têtes admirablement ciselées. — *Tonnac*. Tableaux de Benazet de Toulouse : *Saint Géraud*, patron de la paroisse; *Saint Pierre*; une *Descente de croix*. — *Vieux*. Église Saint-Eugène : la base du clocher est voûtée en arête et recouverte de peintures bizarres qui datent du commencement du seizième siècle; on y remarque de saints personnages sur des animaux fantastiques, à côté de sujets tirés de la vie de Jésus.

« *Arrondissement de Lavaur*. L'église Saint-Alain, au chef-lieu de cet arrondissement, sera l'objet d'une description particulière. Dans une des chapelles sont trois panneaux de bois de chêne, recouverts de belles peintures du quinzième siècle (École italienne) représentant *Jésus devant Pilate*, la *Flagellation*, *Jésus marchant au Calvaire*, la *Descente de croix* et le *Christ au tombeau*. Ils avaient été cédés pour quatre cents francs à un brocanteur, et déjà ils étaient sortis de l'église, lorsqu'un ami des arts signala cet acte de vandalisme au préfet, qui fit casser le marché. Dans l'ancienne salle capitulaire, peintures murales du commencement du dix-huitième siècle, qui n'ont d'autre intérêt que de représenter les princi-

paux événements de l'histoire locale au moyen âge, depuis la ruine de la ville par Simon de Montfort, et la chronologie héraldique des évêques. Sur le Jardin public, statue de Las-Cases, bronze, par Bonnassieux. — *Ambres.* Croix pastorale, en cuivre ciselé, très-ancienne et provenant du Château. — *Blan.* Dans la chapelle des Fonts, groupe en marbre blanc, représentant le *Baptême de Jésus.* — *Giroussens.* Église Saint-Sauveur : beau retable en bois sculpté avec figures. — *Lacougotte.* Église Saint-Salvi : *Jésus au jardin des Oliviers,* par Véron. — *Marzens.* Une belle *Pieta* du dix-septième siècle, dans l'église Saint-Sauveur. — *Saint-Sulpice.* Superbe tabernacle avec panneaux en ivoire finement sculptés et représentant diverses scènes de la vie de Jésus.

« Voilà, Messieurs, le résultat de nos recherches jusqu'à ce jour ; mais à Paris, où les moyens d'exécution abondent, on ne se doute pas des difficultés qu'on rencontre dans les départements. Les objets à inventorier y sont disséminés ; dans les petites villes, et principalement dans les arrondissements ruraux, on trouve rarement des amateurs de bonne volonté ; d'ailleurs, la dissémination des objets occasionne des frais de déplacement qui sont souvent un obstacle, et je crois que si l'on invitait les Conseils généraux à ouvrir aux préfets, pour cet objet, un crédit de mille francs au budget de 1881, cette proposition serait bien accueillie. Il s'agit, en effet, de la conservation de richesses qui constituent l'une des gloires de la France, et l'Inventaire auquel on travaille doit assurer cette conservation, surtout si l'Administration des Beaux-Arts institue dans chaque département, comme c'est sans doute son intention, un Comité artistique de surveillance.

« ÉMILE JOLIBOIS,

« de la Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres du Tarn. »

VIII

EXPOSITIONS D'ART EN PROVINCE

MAINE ET ANJOU.

« MESSIEURS,

« A une époque où l'Administration des Beaux-Arts cherche par tous les moyens possibles à propager et à encourager le goût des arts et l'enseignement du dessin, nous croyons devoir attirer son attention et sa bienveillance sur les expositions d'art organisées depuis quelques années dans nos départements de l'Ouest.

« Ces expositions sont, croyons-nous avec beaucoup d'autres, un des moyens les plus sûrs, les plus prompts, à donner de l'impulsion aux arts dans la province, d'encourager, de stimuler et d'instruire les artistes et les amateurs, qui, privés de toutes les jouissances intellectuelles, ne peuvent pas toujours se rendre aux expositions, aux concours, aux salons annuels de Paris, connaître, étudier longuement dans les Musées du Louvre et du Luxembourg les chefs-d'œuvre des maîtres anciens et modernes.

« Ceux de vous, Messieurs, qui vivent dans le grand centre intellectuel par excellence, dans ce Paris incomparable où l'artiste trouve à chaque instant, à chaque pas, le moyen de s'instruire et de se perfectionner, ne peuvent comprendre assez le vide complet, l'isolement profond où végètent en province ceux qui ont la vocation de l'artiste ou seulement quelques aptitudes pour l'art.

« Sauf plusieurs grandes villes, qui peuvent à juste titre s'enorgueillir de leurs musées, de leurs écoles et de quelques œuvres éparses dans les monuments, l'artiste en province n'a souvent pour se tenir au courant du progrès de l'art et de ses productions que les revues et les journaux illustrés ou les photographies répandues dans le commerce! Aussi jugez, Messieurs, de l'intérêt que lui offrent les expositions qui lui permettent d'étudier, de comparer, d'apprécier les œuvres d'artistes connus à Paris.

« Là, pendant la durée de ces expositions, nous avons vu étudier de longues heures, professeurs et élèves, qui, la veille encore, ne

connaissaient même pas le nom des artistes les plus justement goûtés de notre époque.

« Malheureusement, ces expositions n'ont lieu qu'à de très-longs intervalles, à l'époque des concours régionaux. Alors, comme accessoires de la cavalcade et des feux d'artifice obligatoires, on organise une exposition d'art et une exposition rétrospective.

« A Angers, depuis 1864 jusqu'en 1877, pas une exposition.

« Au Mans, où l'on organise en ce moment (toujours grâce au concours régional) une très-importante exposition d'art ancien et moderne, depuis 1854, il n'y avait pas eu d'exposition.

« De même, à Laval, depuis 1857 jusqu'en 1874.

« Au commencement de 1874, sous l'initiative de M. Jules d'Evry, alors conservateur du Musée de Laval, entouré de quelques artistes, amateurs et collectionneurs, dont j'avais l'honneur de faire partie, une commission eut l'heureuse idée de fonder une société d'Amis des Arts.

« Cette idée, grâce au dévouement et à l'activité de ses principaux membres, réussit au delà de toute espérance. Des statuts, rédigés avec soin, réglèrent la société, qui compta bientôt 90 membres fondateurs et 270 membres associés. Les sommes versées par les membres de la Société donnaient droit à des billets de loterie; celle-ci fut composée de tableaux, dessins, aquarelles achetés à l'Exposition avec le produit des souscriptions et des entrées.

« Avec quel empressement, quelle curiosité, nous avons vu alors la foule se presser dans le local mis à la disposition de la Société par la municipalité! Les journaux du département publièrent des séries d'articles et de comptes rendus de l'Exposition, et des acquisitions assez nombreuses prouvèrent une fois de plus que pour s'intéresser aux Beaux-Arts, il n'était pas besoin de les pratiquer.

« Cette première exposition de la Société comptait plus de sept cents numéros; la plus grande partie des œuvres envoyées de Paris provenait, comme presque toujours, il est vrai, des magasins des marchands de tableaux, et un certain nombre d'œuvres exposées étaient d'une réelle médiocrité; un jury d'admission plus sévère eût été utile. Que d'œuvres d'amateurs des deux sexes, peignant, suivant la phrase consacrée, « pour charmer leurs loisirs », trouvèrent grâce devant leurs amis membres du jury! La question des récompenses vint

ensuite prouver les difficultés que rencontre un jury composé d'amateurs de la localité et son peu d'autorité; comment ne pas accuser de camaraderie et de partialité les amis des exposants? comment ne pas nuire à certains professeurs en les privant de récompenses?

« Une médaille d'honneur, deux médailles d'or, sept médailles d'argent de première classe, dix médailles de deuxième classe, quinze médailles de bronze furent distribuées aux artistes; cette distribution, généralement approuvée par le plus grand nombre, démontra cependant l'équité et les connaissances du jury.

« L'année suivante, le 5 septembre 1875, la Société ouvrit sa seconde exposition, qui ne ferma que le 10 octobre.

« Encouragé par ce début, la Commission, voulant faire la part moins précaire aux artistes parisiens, obtint, sur sa demande appuyée par M. le préfet, de M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, trois objets de Sèvres. Ces objets furent offerts en prix aux artistes décorés et médaillés aux salons de Paris, qui ne pouvaient, avec raison, concourir pour les médailles avec les autres exposants.

« Cette année, le succès fut décisif et complet; une exposition rétrospective, dirigée par M. de la Broise, qui en avait dressé le catalogue avec beaucoup d'érudition, fut annexée à l'exposition de peinture.

« L'attrait et le goût toujours croissant pour les *bibelots,* les vieux meubles, les vieilles faïences et les tapisseries, augmentèrent encore le nombre des visiteurs aux galeries de l'Exposition.

« La Commission prit aussi l'initiative de demander aux instituteurs, maître d'école et de pension, des dessins de leurs meilleurs élèves. L'idée était bonne; mais le résultat fut bien médiocre et montra, en général, la mauvaise direction donnée jusqu'à ce jour à l'enseignement du dessin dans les écoles communales et autres.

« En 1876, du 3 septembre au 1er octobre, troisième exposition. La quantité et la qualité des envois, quoique supérieurs aux expositions précédentes, ne surent appeler un plus grand nombre de curieux, et il est juste de constater que cette année-là il y eut parmi les visiteurs un peu de fatigue et de lassitude. Le président et la Commission tout entière ne purent, malgré leurs efforts, ranimer la curiosité et l'intérêt du plus grand nombre, et l'on fut forcé de reconnaître que la ville de Laval n'était pas un centre assez impor-

tant pour avoir, comme certaines grandes villes, une exposition annuelle.

« Il fut donc décidé que la Société des Beaux-Arts n'organiserait pas d'exposition l'année suivante — un concours régional avec exposition des Beaux-Arts devant avoir lieu à Angers, — ni même en 1878, l'Exposition universelle étant appelée à concentrer à Paris tous les visiteurs, et une exposition de province ne pouvant avoir un vif intérêt à cette époque.

« Le 3 mai 1879, après deux années d'interruption, l'Exposition de la société ouvre brillamment ses galeries pour la quatrième fois. Notre président M. J. d'Evry, si sympathique à tous, et dont les relations et les goûts artistiques étaient si précieux à notre Société, ayant donné sa démission, aux regrets de la Commission, pour des motifs que nous n'avons pas à apprécier ici, est remplacé par M. C. de Challais. Des membres de la Société, délégués à Paris, récoltent dans les ateliers un nombre important de bons tableaux; plus de cinquante artistes hors concours à Paris envoient de leurs œuvres, quelques-unes de premier ordre, et l'on constate depuis la première exposition, dans les envois des artistes de la région, de sensibles et réels progrès. Bref, le niveau s'est élevé, et le goût s'est épuré.

« Pour donner plus d'autorité et plus de valeur aux récompenses, M. Jules Lenepveu, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, membre de l'Institut, est désigné pour présider le jury, et daigne, sur nos instances, accepter un pénible déplacement et cette fatigante fonction. M. Léhenaff, inspecteur de l'enseignement du dessin de l'Académie de Rennes, se joint à M. Lenepveu.

« Des prix de Sèvres, obtenus, cette fois encore, du ministère par l'entremise de M. le préfet, des médailles d'or, de vermeil, d'argent et de bronze sont distribués aux lauréats, justement fiers d'avoir été récompensés par M. Lenepveu, ce grand et vaillant artiste!

« Voilà donc, Messieurs, brièvement analysé, le résultat obtenu par la Société des Beaux-Arts de la Mayenne. Quatre expositions d'art et une exposition rétrospective dans l'espace de six années! plus de deux mille quatre cents œuvres exposées! cent médailles distribuées aux artistes, et des tableaux achetés pour le Musée, pour

la loterie, par les collectionneurs et par quelques riches châtelains et industriels, qui comprennent enfin que pour orner leurs luxueuses demeures, l'art du tapissier ne suffit pas!

« Nous croyons donc, par ces expositions, avoir contribué à *ouvrir les esprits* dans notre département, et propagé le goût des arts, cette source inépuisable de jouissances pures, honnêtes et moralisatrices!

« L'année dernière, M. Henry Jouin, Secrétaire du comité des Beaux-Arts, dans son intéressant rapport sur les questions d'art, vous a cité l'exposition d'Angers de 1877, si habilement dirigée par M. Jules Dauban, le zélé et infatigable conservateur du Musée, correspondant de l'Institut, aujourd'hui inspecteur de l'enseignement du dessin. Là encore, nous avons eu l'honneur d'être de la Commission et d'avoir peut-être (grâce à l'expérience acquise aux expositions de Laval) aidé les organisateurs de cette belle et importante exposition. C'est alors que nous avons, ainsi qu'à Laval, constaté l'heureux effet, le relief et l'autorité donnés à cette exposition par le jury choisi parmi les membres de l'Institut, les fonctionnaires de l'administration des Beaux-Arts et les artistes parisiens, MM. Paul Dubois, Lafenestre, Marcille, Busson, etc.

« Mais comment expliquer que cette belle, riche et élégante ville d'Angers, qui fait de grands sacrifices pour son théâtre et son Association musicale, soit restée *treize ans* sans exposition, et n'ait pas encore une société artistique, une Société d'Amis des Arts!

« Voilà notre désir, et tous nos efforts tendront (aidé par notre maître dont le dévouement égale le talent) à fonder une association qui pourrait organiser des expositions sinon annuelles, triennales au moins, alternant avec les expositions de Laval et du Mans; on nous a fait espérer que, dans cette dernière ville, ce projet de société sera réalisé après l'exposition qui se prépare aujourd'hui.

« Les communications, les relations entre ces trois villes sont faciles, et les artistes, les amis des arts, trouveraient dans cette association, comme nous l'avons déjà dit, le moyen de s'instruire et de se faire connaître.

« Voilà donc, Messieurs, un vœu qui se réalisera tôt ou tard, nous n'en doutons pas, et l'Administration des Beaux-Arts, si désireuse de voir l'art se répandre de plus en plus en province, encouragera ces sociétés, non-seulement en accordant, comme elle le fait déjà,

des prix et des médailles, mais aussi en déléguant des artistes, des membres compétents de l'Administration pour la distribution de ces récompenses et la direction à donner dans un même but : *l'éducation et la popularisation des beaux-arts!*

« TANCRÈDE ABRAHAM,

« Conservateur du Musée de Château-Gontier, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. »

IX

NOTE

SUR DIVERSES EXPOSITIONS ORGANISÉES A LAVAL.

« MESSIEURS,

« La Société des Arts réunis de la Mayenne m'a fait l'honneur de me déléguer près de vous, d'abord pour répondre au désir exprimé par M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le remercier de l'intérêt qu'il a bien voulu porter jusqu'ici à notre Société, et le solliciter de bien vouloir nous continuer son bienveillant concours. La Société que je représente a tenu aussi, Messieurs, à se mettre en relation avec les Sociétés des Beaux-Arts des autres départements afin d'établir entre nous tous, entre les artistes des différentes parties de la France, des liens de bonne confraternité. Il est donc tout naturel, Messieurs, que je vous fasse connaître, et le but que nous poursuivons, et ce que nous avons fait jusqu'à ce jour.

« La Société des Arts réunis de la Mayenne s'est fondée à Laval en 1874.

« Depuis longtemps, notre département était privé d'expositions artistiques. La Société de l'Industrie, qui avait été reconnue d'utilité publique par décret impérial du 30 mars 1854, n'admettait les Beaux-Arts que dans de faibles proportions. La ville de Laval,

après avoir été la première à organiser des expositions régionales, ne pouvait rester plus longtemps indifférente devant les questions d'art; elle se devait à elle-même d'encourager les artistes, et de suivre la voie tracée par un ancien professeur de dessin au lycée, qui, dans les dernières années de sa vie, avait eu l'heureuse idée de fonder à Laval une École des Beaux-Arts.

« M. Ferret aimait à s'entretenir avec ses élèves de tous les grands maîtres des quinzième, seizième et dix-septième siècles : Michel-Ange, Raphaël Sanzio, André del Sarte, Velazquez, Rubens, le Poussin et tant d'autres, dont les œuvres seront toujours l'objet de l'admiration des artistes.

« En fondant notre Société, nous n'avons fait que continuer sous une autre forme l'œuvre commencée.

« La Société de l'Industrie comprenait une section des Beaux-Arts. C'est cette section qui, reconstituée en 1874, a pris le nom de Société des Arts réunis. Développer le goût des arts dans le département de la Mayenne, fournir aux artistes locaux et étrangers le moyen de se faire connaître et de vendre leurs ouvrages, tel a été notre but.

« Pour arriver à ce résultat, nous avons dû faire appel à nos concitoyens, engager tous ceux qui à un titre quelconque pouvaient s'intéresser aux arts, à s'inscrire sur nos listes, soit comme membres fondateurs, soit comme simples sociétaires.

« Nos statuts accordent à tout membre de la Société le droit d'entrée aux expositions, pendant toute leur durée, et un nombre de billets de loterie proportionné au montant de la cotisation.

« Les membres du bureau et la Commission nommée en assemblée générale des sociétaires, pour trois années et rééligibles, comprennent dans la ville de Laval : un président, un vice-président, un secrétaire et un trésorier; un vice-président pour Château-Gontier et un pour Mayenne; enfin, douze membres choisis indistinctement parmi les membres de la Société. C'est à cette Commission qu'appartient, sous sa propre responsabilité, et en se conformant aux statuts, d'organiser les expositions annuelles ou périodiques.

« Après chaque exposition a lieu une réunion générale, et le président soumet à la libre discussion de chacun les questions pouvant intéresser la Société.

« C'est au mois de septembre 1874, six mois à peine après sa

fondation, que la Société des Arts réunis de la Mayenne ouvrait sa première exposition.

« Le conseil général de la Mayenne, le conseil municipal de Laval, s'intéressant à notre œuvre, avaient bien voulu nous allouer des subventions. La ville, d'autre part, avait gracieusement mis à notre disposition un très-beau local qui avait déjà servi aux expositions régionales de 1852 et 1857, et comme il est certainement très-rare d'en trouver en province. Nous avions, nous aussi, notre Salon de peinture.

« Conformément à nos statuts, les artistes habitant les départements de l'Ouest, ainsi que ceux de la ville de Paris, étaient invités à envoyer leurs ouvrages à l'Exposition, qui devait comprendre les tableaux et dessins, la sculpture, la gravure et la lithographie, l'architecture, les œuvres des industries se rattachant aux Beaux-Arts, telles que les bois sculptés, la photographie, les arts céramiques, émaux, vitraux peints, faïences émaillées. La Société prenait d'ailleurs à sa charge tous les frais de port, aller et retour. Nos efforts furent couronnés de succès, et dans la séance solennelle du 27 septembre 1874, la Société eut le plaisir de remettre aux artistes les trente-cinq récompenses décernées par le jury, dont quinze pour les artistes de la Mayenne. Une grande médaille d'or fut décernée à un artiste bien connu, auteur des *Albums d'eaux-fortes* de Château-Gontier et d'Angers, M. Tancrède Abraham, auquel M. le ministre des Beaux-Arts a, l'an dernier, si justement décerné les palmes d'officier d'Académie.

« Malgré les frais considérables occasionnés par une première organisation, les acquisitions pour la loterie, les nombreuses entrées gratuites, nos recettes l'emportaient sur les dépenses. Aussi la Commission à l'unanimité fut-elle d'avis d'ouvrir une seconde exposition au mois de septembre 1875, et d'y adjoindre les objets d'art anciens, voulant ainsi développer en même temps dans notre pays le goût du beau et le respect des œuvres du passé. C'était la première fois qu'une exposition de cette nature était ouverte à Laval, et si elle fut moins nombreuse que certaines autres expositions de provinces, elle eut, en revanche, le mérite d'être due tout entière à notre pays. S'il n'était pas possible d'y suivre sans interruption l'histoire de l'art industriel dans les siècles qui nous ont précédés, on y trouvait au moins plusieurs branches de l'indus-

trie artistique ancienne, largement représentées. Le catalogue comprenait six cent soixante et onze numéros répartis entre les tableaux des écoles italienne, française, espagnole, flamande, hollandaise, allemande, les manuscrits, les reliures, les émaux, miniatures, les objets d'orfévrerie, les bronzes, étains, ivoires et enfin les faïences. Le catalogue des œuvres modernes comprenait six cent soixante-seize numéros.

« Pour cette exposition, le jury eut à décerner trois prix offerts par M. le ministre des Beaux-Arts (les lauréats furent MM. Dauban, d'Angers, Bernier et Marquet de Vasselot, de Paris), une médaille d'or, offerte par la ville de Laval, et trente autres médailles d'or, argent ou bronze. Le conseil général de la Mayenne et le conseil municipal de Laval nous avaient alloué les mêmes subventions qu'en 1874, et ont continué à nous venir en aide pour les expositions de 1876 et de 1879.

« Nous ne pouvons, dans ce compte rendu sommaire de nos travaux étudier séparément chacune des expositions de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Ce que nous devons voir, c'est le résultat d'ensemble, et quelques chiffres le feront mieux comprendre.

« La ville de Laval ne compte que 27,000 habitants, et cependant le nombre de nos visiteurs a été en moyenne de 10,000, et s'est même élevé en 1879 à près de 16,000.

« La Société a fait pour 11,746 francs d'acquisitions pour sa loterie. Les tableaux achetés par les particuliers représentent une somme de 29,210 francs (et nous ne pouvons comprendre dans ce chiffre que les achats connus de la Société et traités par son entremise).

« Enfin, le Musée de Laval y a gagné :

« 1° Le tableau de M. Tancrède Abraham (*la Vallée de Cuisance*, Doubs) acheté en 1874; 2° un sujet de genre de Chassevent; 3° une nature morte d'Eugène Claude; et 4°, en 1879, le *Jeudi saint à Rome*, d'Isidore Pils, cette œuvre toute de sentiment, première pensée de l'artiste jetée rapidement sur la toile et qu'il n'a même pas eu le temps d'étudier. Ajoutons à cela les œuvres données au Musée par mademoiselle Eugénie Salanson, le sculpteur Marquet de Vasselot, MM. de Crisenoy, Ferrey, etc.

« La Société ne s'est point arrêtée là. Il ne lui a point suffi de mettre sous les yeux du public les œuvres d'artistes tels que Landelle, notre compatriote, John Lewis-Brown, Robert-Fleury, Dau-

ban, Desaux, Feyen-Perrin, Lobrichon, Harpignies, etc., etc. Elle a tenu à être sous tous rapports à la hauteur de la mission qu'elle s'est imposée. Elle veut qu'on puisse dire d'elle qu'elle n'a jamais rien négligé. A une époque de progrès comme celle où nous vivons, il n'est permis à personne de négliger ce qui peut contribuer non-seulement à élever l'esprit des jeunes gens de nos écoles, mais encore à leur être utile plus tard. Nous aussi nous voulons faire de nos enfants des hommes, des hommes de progrès, des Français de leur époque, amoureux du travail et de la liberté. Trop longtemps négligé dans l'instruction, l'enseignement du dessin avait besoin d'être encouragé dans nos écoles; aussi avons-nous en 1876-1877, et principalement en 1879, consacré une partie importante de nos galeries à une exposition de dessins des écoles du département.

« Nous continuerons, sans jamais nous fatiguer, l'œuvre commencée, persuadés d'ailleurs que le concours des diverses administrations du département, et que celui plus précieux encore de M. le ministre des Beaux-Arts, ne nous feront jamais défaut. Il faut que chacun, dans sa sphère, fasse son possible dans l'intérêt de son pays, pour la grandeur de notre belle France, et nous savons que le Gouvernement sera toujours avec nous pour cela.

« GEORGET.

« Architecte de la ville, Secrétaire de la Société des Arts réunis de la Mayenne. »

X

NÉCESSITÉ D'UNE RÉGLEMENTATION

RELATIVE A L'ADMISSION DANS LES BIBLIOTHÈQUES, COLLECTIONS ET MUSÉES, D'OEUVRES GRAPHIQUES PRÉSENTANT DES CONDITIONS DE DURÉE CERTAINES.

Au moment où l'on s'occupe de dresser l'Inventaire des richesses d'art de la France, il nous paraît opportun d'appeler l'attention de l'Admnistration des Beaux-Arts comme aussi celle des membres de la

Commission de l'*Inventaire* sur une question trop oubliée jusqu'ici et dont l'importance est capitale en vue de l'avenir.

Il ne suffit pas d'amasser des documents, encore faut-il avoir soin d'en assurer la durée et ne pas produire une œuvre purement éphémère en négligeant certaines conditions de stabilité sans lesquelles des collections d'un grand intérêt aujourd'hui, et par suite d'un grand prix, ne sauraient supporter l'action du temps.

En consultant les divers règlements administratifs actuellement en vigueur et relatifs, soit aux établissements qui dépendent du Ministère de l'Instruction publique, soit à ceux qui appartiennent plus spécialement à l'Administration des Beaux-Arts, nous n'avons vu aucune clause relative aux conditions de durée que pouvaient, ou mieux que devaient remplir les reproductions graphiques admises dans les Bibliothèques, Archives, Collections, Musées, Écoles, etc. Il n'est dit nulle part, à moins que cette prescription nous ait échappé, qu'il ne sera admis dans ces établissements que des dessins ou reproductions doués de la faculté de durer, et il résulte de l'absence d'une prescription de cette nature que l'on achète pour les Collections et Musées, ou que l'on y reçoit, à titre de dépôt, des œuvres fort belles et du plus haut intérêt au moment où elles entrent dans les établissements de l'État, mais susceptibles de s'altérer avec le temps et même de s'effacer complétement.

Avant que l'on connût les applications de la lumière à la reproduction, soit des objets de la nature, soit des documents archéologiques et de toutes les œuvres d'art en général, tous les documents graphiques étaient le résultat d'un travail artistique manuel s'effectuant à l'aide du crayon, du pinceau ou de la gravure dans ses différentes formes. Le plus généralement, les œuvres ainsi exécutées, celles surtout dont le crayon ou les tirages par impression formaient la base, étaient formées avec une matière colorante d'une stabilité à toute épreuve; — les crayons divers comme les encres d'imprimerie étant constitués avec du carbone qui, on le sait, est la substance la plus inaltérable, — c'est ce qui fait que les gravures les plus anciennes, celles qui comptent plusieurs siècles d'existence, ont pu parvenir jusqu'à nous; leur véhicule, le papier, a bien subi quelques modifications; il a jauni, des traces de rouille s'y sont produites, mais l'œuvre graphique est demeurée intacte, et elle ne

subira aucune altération tant que l'on pourra conserver le papier qui la porte.

L'eau et le feu sont ses seuls ennemis; il n'y a donc qu'à protéger ces souvenirs du passé contre ces deux seuls éléments de destruction. C'est ce que l'on fait avec soin.

Depuis que les arts graphiques se sont enrichis de procédés nouveaux de reproduction, surtout depuis que les travaux héliographiques y ont pris une place si importante, on a été amené, pour appliquer ces inventions nouvelles, à former les images, à copier des objets reproduits, non plus seulement avec une substance durable comme l'est le carbone, mais encore et surtout, malheureusement, avec des matières colorantes métalliques susceptibles de s'oxyder, de subir une infinité de causes de détérioration provenant des vapeurs acides qui vicient sans cesse l'atmosphère des lieux habités, de l'humidité elle-même, des réactions sur les épreuves des substances incorporées au papier, à l'encollage, au vernis qui souvent recouvre ces images.

Ces moyens de reproduction se sont généralisés à ce point qu'il n'est aujourd'hui aucun artiste, aucun archéologue, aucun savant qui n'y ait recours, et il nous a été donné de voir dans une foule de Bibliothèques, et notamment dans celles de l'École des Beaux-Arts de Paris, de splendides albums dont toutes les planches avaient été imprimées à l'aide d'un de ces moyens chimiques reproduisant sous l'action lumineuse une image formée d'une réduction métallique : image destinée à périr bientôt.

Le plus souvent la substance colorante est de l'argent réduit, recouvert, par une sorte d'action galvanique, d'une couche d'or à l'état très-divisé. L'or est certainement un métal inoxydable quand il se présente sous son aspect métallique; mais quand il est à l'état pulvérulent comme l'est l'or réduit, il est attaquable par les mêmes causes qui altèrent et détruisent l'argent réduit. Rien ne le prouve mieux que la prompte altération, puis la disparition complète, au bout d'un nombre d'années qui n'est jamais bien grand, de ces images à base métallique ou mieux à base de certains métaux, car il est un métal dont la durée, même à l'état réduit, paraît être des plus certaines, c'est le platine. Nous allons en parler plus loin.

A notre avis, la génération actuelle, en amassant tant d'utiles matériaux qui apporteront aux générations futures des souvenirs

complets à tous les points de vue de notre histoire contemporaine, de nos mœurs, de nos œuvres d'art, de tous les vestiges du passé que nous aurons pu reproduire et dont nos descendants, à défaut de l'œuvre originale, seront bien heureux de retrouver des reproductions exactes, notre génération, disons-nous, doit se préoccuper des conditions de durée qu'offrent les documents et les représentations graphiques qu'elle cédera aux temps à venir, et il nous semble que nos Administrations publiques, que nos Commissions spéciales (comme celle qui, avec tant de sollicitude, poursuit et encourage l'achèvement de l'Inventaire de nos richesses d'art), devraient ne permettre l'introduction dans leurs domaines respectifs que d'œuvres dont on peut dire qu'elles dureront autant que les estampes gravées, lithographiées ou imprimées.

Supposons un instant que les arts héliographiques aient existé à l'époque, si intéressante pour nos arts et pour notre littérature actuels, de Rome et d'Athènes, et que la plupart des œuvres alors reproduites et dont la possession aurait aujourd'hui pour nous une telle valeur, aient été imprimées par un de ces procédés dont les résultats manquent de la propriété de durer. Évidemment, quelque riches et complètes qu'aient pu être les collections de ce genre, rien n'en serait arrivé jusqu'à nous, et notre regret serait grand en présence de l'imprévoyance des savants et des artistes de l'antiquité : nos reproches ne leur seraient certes pas épargnés, pour avoir oublié à ce point l'avenir en ne songeant à travailler que pour leur époque.

Admettons qu'ils aient possédé, comme nous les possédons, des moyens d'utiliser l'exactitude et l'authenticité héliographiques tout en recourant à des procédés d'impression stables.

Eh bien! ces reproches que nous ne manquerions pas d'adresser avec raison à nos devanciers, dans la voie des impressions héliographiques, pourquoi nous exposerions-nous à les mériter de la part de nos successeurs, de la part des générations auxquelles nous nous disposons à léguer un aussi brillant héritage de toutes les richesses artistiques et scientifiques de notre temps?

Le mal ne saurait être grand, si nos Administrations éclairées se hâtent d'y remédier; il suffit pour cela qu'elles répudient toute œuvre périssable dans un laps de temps restreint; il faut qu'elles n'admettent dans nos Collections comme dans nos Écoles que des

œuvres offrant les conditions de durée qui existent dans les estampes imprimées avec du carbone.

Si ces prescriptions sont sévères, si l'on sait bien qu'aucune image artistique ou scientifique ne pénétrera dans nos établissements publics qu'à la condition d'être le résultat d'un procédé donnant des impressions indélébiles, l'industrie des arts graphiques, à base d'argent réduit, se perfectionnera, et elle finira bientôt par abandonner ces moyens défectueux, pour n'exploiter que des moyens produisant des œuvres durables, les seules dignes de nos Musées et de nos Collections publiques.

On ne peut évidemment transformer tout d'un coup une industrie, et exiger d'elle qu'elle délaisse certains procédés au profit d'autres moyens, fussent-ils meilleurs à bien des points de vue; mais l'État est le maître de n'admettre dans les établissements qui lui appartiennent que les œuvres qu'il croit dignes d'y être conservées. Or, c'est vraiment perdre son temps que de réunir des objets qui se refusent à toute durée et qui portent en eux-mêmes les germes de leur destruction plus ou moins prochaine. Il est vraiment douloureux de voir combien d'argent a été dépensé, combien de travail a été accumulé pour la production et la vulgarisation de copies éphémères des principales richesses d'art de tous les pays, copies dont il ne restera plus rien dans quelques années, si l'on ne refait cette œuvre entière en y appliquant d'autres moyens graphiques.

Déjà, grâce à des documents scientifiques de la plus grande importance, l'intervention des rayons lumineux, tout en servant à reproduire les objets divers avec cette vérité qui a toute la valeur d'une preuve testimoniale, conduit à des moyens de multiplier à l'infini ces reproductions, vrais reflets, sur le papier, de l'œuvre reproduite elle-même. Elle y parvient avec des matières colorantes qui sont, soit le carbone, dont la durée est indiscutable, car elle a la sanction du temps, soit le platine, lequel, bien que manquant de cette sanction des siècles qui garantit d'une façon absolue la durabilité des images au charbon, a été soumis à l'action énergique de nos plus violents acides et des agents de destruction les plus actifs que nous possédions. Dans le cas des impressions au platine, comme dans celui des images au charbon, il faut détruire le véhicule pour faire disparaître l'image.

Il paraît donc certain que l'impression au platine peut rivaliser avec celle à base de carbone en tant que stabilité.

Hors de ces deux substances, nous n'en trouvons aucune qui puisse défier le temps, et nous pensons qu'il ne faudrait accorder l'accès de nos collections qu'aux œuvres héliographiques imprimées avec l'aide de l'une ou de l'autre de ces deux matières colorantes.

En appelant sur cette question l'attention de l'Administration des Beaux-Arts, nous avons la conviction que les faits que nous lui signalons sont dignes de l'intéresser un instant, et comme conclusion du court exposé qui précède, nous la prions de vouloir bien examiner s'il n'y aurait pas lieu de créer, au point de vue qui vient de nous occuper, une réglementation précise interdisant l'achat ou le dépôt pour nos collections publiques (sauf, bien entendu, les cas d'un emploi temporaire à faire des œuvres acquises) de toutes œuvres graphiques qui ne présenteraient pas les conditions certaines de durée telles qu'en possèdent les impressions à base de carbone et de platine.

Un article additionnel relatif à cet objet pourrait servir de complément à toutes les réglementations qui concernent nos établissements publics où sont conservées des œuvres d'art ou des reproductions graphiques.

Cette mesure serait doublement heureuse, puisqu'elle permettrait d'abord de faire un meilleur emploi des sommes affectées à l'acquisition des reproductions diverses, et ensuite d'obliger l'art des reproductions industrielles à se perfectionner en ne produisant que des impressions susceptibles de braver le temps.

Une question de ce genre nous paraît de nature à intéresser nos honorables collègues du Congrès des Beaux-Arts à la Sorbonne; nous serions heureux de recevoir de leur part une marque d'approbation qui nous permît d'espérer que notre pensée est bonne, puisqu'elle est partagée par des hommes si éclairés et d'une compétence en pareille matière qui ne peut que faire autorité.

Léon Vidal,

Délégué de la Société de Statistique de Marseille.

XI

NOTE SUR LES SOCIÉTÉS MUSICALES ET SUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE AU HAVRE

« A MONSIEUR LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT AU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS A PARIS.

« MONSIEUR LE SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT,

« J'ai l'honneur de vous faire parvenir les renseignements que vous désirez avoir relativement aux Sociétés musicales existant actuellement au Havre.

« 1° La fanfare *les Enfants de Graville*, directeur M. A Savalle, a été fondée le 3 janvier 1879.

« Sa première exécution date du 4 mai et a eu lieu à l'Hôtel de ville, lors de la distribution des récompenses de la Société agricole et horticole. Elle s'est fait entendre ensuite avec succès dans plusieurs concerts.

« Depuis sa fondation, bien récente encore, cette Société a travaillé avec zèle et intelligence ; nous lui souhaitons de persévérer dans cette voie, de manière à lui permettre d'atteindre bientôt le degré de perfectionnement auquel ses sœurs aînées sont parvenues.

« 2° L'harmonie *l'Union musicale*, directeur M. Achille Guiot, fondée d'abord à Graville, a été transportée au Havre en 1873.

« Cette Société a déployé depuis sa fondation une grande activité. L'année dernière elle a prêté son concours à six fêtes ou réunions, parmi lesquelles nous distinguons le concert du mois de septembre donné dans le Jardin public au bénéfice des naufragés et qui a rapporté une somme dépassant 800 francs.

« 3 La *Fanfare Havraise*, directeur M. Lebigre, a été fondée en 1867 par M. Grandjean, artiste-professeur, qui dans sa longue et honorable carrière a rendu de grands services au développement musical de notre ville. M. Lebigre, qui lui a succédé, continue avec son talent bien connu les traditions de cette Société.

« Les concours auxquels elle a pris part dans le cours de l'année sont au nombre de huit, et nous sommes heureux de la féliciter tout particulièrement des deux prix qu'elle a remportés au concours de Mantes et de ceux qu'elle a obtenus au concours de Saint-Pierre-sur-Dives, où, en outre de deux prix, elle a enlevé le prix d'honneur, consistant en une couronne de vermeil, qui lui a été voté à l'unanimité par le Jury.

« 4° La *Fanfare Gravillaise,* directeur M. Auber, a été fondée en 1869, sous la direction intelligente de son chef habile et dévoué; elle a fait de grands progrès et s'est distinguée dans maintes occasions. Ses succès dans les concours sont nombreux, et un des plus remarquables est celui qu'elle a obtenu au concours du Trocadéro en 1878.

« Dans le courant de l'année dernière, la Fanfare Gravillaise est sortie vingt et une fois, et, en la félicitant de l'activité qu'elle déploie, nous tenons surtout à faire remarquer qu'elle a obtenu une médaille d'or au concours d'Elbeuf, et qu'elle a été classée hors concours au festival de Montivilliers.

« 5° L'*Union lyrique,* directeur M. Hilly, a été fondée en 1873 par M. Temporal.

« Elle a obtenu, l'année dernière, de beaux résultats. Ainsi, au concours d'Évreux, elle a remporté le premier prix de lecture à vue et le deuxième prix d'exécution.

« A celui de Saint-Pierre-sur-Dives, elle a obtenu le premier prix de lecture à vue avec félicitations du jury, le premier prix d'exécution et, à l'unanimité, le prix d'honneur, consistant en une couronne de vermeil.

« En outre de plusieurs soirées données à ses membres honoraires, elle a contribué au concert donné au profit des familles des noyés du 17 août 1879.

« 6° La *Cécilienne,* directeur M. Fleury, a été fondée en 1873.

« Grâce à l'intelligence et à l'énergie de son chef, cette Société a grandi et a fait des progrès sensibles. Elle s'est distinguée dans de nombreuses occasions, et nous remarquons particulièrement, cette année, ses succès au concours d'Elbeuf, où elle a obtenu le premier prix de lecture à vue, en passant en première division, et au concours de Saint-Pierre-sur-Dives, où elle a remporté les deux prix de lecture et d'exécution, et un deuxième prix au concours d'honneur.

« La Société a pris part aussi au festival de Montivilliers et a plusieurs autres réunions.

« 7° La *Lyre Havraise,* directeur M. Blavet, a été fondée en 1865.

« Cette Société, la plus ancienne de celles du Havre, s'est si souvent distinguée et a obtenu de si importants succès dans de nombreux concerts, qu'il serait difficile d'en faire ici l'énumération.

« Par son exécution remarquable, elle est entrée depuis longtemps dans la division d'excellence des concours de première section.

« En outre de sa participation aux concerts de bienfaisance donnés au profit des veuves et des orphelins des noyés du 17 août, nous remarquons surtout son brillant succès dans le concours international d'Elbeuf. Le Jury, présidé par M. Ambroise Thomas, lui a accordé à l'unanimité le premier prix de lecture à vue et le premier prix d'exécution; de plus, elle a obtenu au concours d'honneur le premier second prix, le premier prix n'ayant pas été délivré.

« 8° La Société *Sainte-Cécile du Havre* a été fondée en 1858. D'abord Société vocale pour voix mixtes, elle est devenue en 1864, après la création d'un orchestre, Société vocale et instrumentale, telle qu'elle existe aujourd'hui.

« Le fondateur, M. OEchsner, l'a dirigée jusqu'en 1872; puis il eut pour successeurs MM. Donnay, Placet et Cifolelli, directeur actuel.

« Le but de cette Société est la bonne exécution des œuvres de valeur des grands maîtres anciens et modernes. Elle a l'habitude de donner trois concerts par an.

« Les œuvres suivantes ont été exécutées par elle :

HAENDEL, *Ode de sainte Cécile.*

PERGOLÈSE, *Stabat Mater.*

GLUCK, *Alceste;* fragments d'*Orphée* et d'*Iphigénie en Tauride.*

HAYDN, *Création; Saisons;* symphonies.

MOZART, *Messe de Requiem; Ave verum;* fragments d'opéras; symphonies; concerto (*ré min.*) pour piano.

BEETHOVEN, *Ruines d'Athènes;* symphonie; ouvertures; fantaisie pour piano et orchestre; concerto n° 3, pour piano.

CHERUBINI, *Hymnes sacrés.*

MÉHUL, *Joseph.*

SPONTINI, Ouvertures ; deuxième acte de la *Vestale.*

WEBER, Ouvertures ; *Preciosa;* concerto de piano.

ROSSINI, Ouvertures ; fragments du *Siége de Corinthe;* le *Croisé; Moïse; Stabat Mater.*

AUBER, HÉROLD, HALÉVY, Ouvertures.

MEYERBEER, Ouvertures ; *Marche aux flambeaux;* fragments du *Prophète,* de l'*Africaine.*

SCHUBERT, *Chant de victoire des Hébreux;* chœurs.

MENDELSSOHN, *Nuit de Valpurgis; Conversion de saint Paul;* ouverture ; psaumes ; chœurs.

SCHUMANN, Chœurs.

BERLIOZ, *Fuite en Égypte; Hymne à la France.*

F. DAVID, *Désert; Christophe Colomb;* Chœurs de *Lalla-Roukh.*

GOUNOD, *Gallia;* fragments de *Roméo et Juliette; Philémon et Baucis;* Chœurs.

BIZET, *l'Arlésienne.*

MASSENET, *Marie-Magdeleine;* suites d'orchestre.

CH. LEFEBVRE, *Chansonnette de mai;* Chœur.

GUIRAUD, Suite d'orchestre.

NOMBRE DES EXÉCUTANTS.

Dames.	38	
Hommes	30	
Orchestre	50	musiciens.
Total.	118	exécutants.

« Pour donner un aperçu du mouvement musical dans la ville du Havre, nous dirons seulement que, dans les vingt Écoles communales de la ville, aux élèves des classes supérieures le chant est enseigné d'après les ouvrages didactiques de Panseron, et que les résultats de cet enseignement sont satisfaisants.

« Le nombre des élèves varie entre 1,200 et 1,300 par an.

« D'après le dernier recensement, fait au commencement de

l'année par les soussignés, qui inspectent deux fois par an les classes de chant, le nombre des élèves était :

Garçons.	834
Filles.	489
Total.	1,323 élèves

« A. OEchsner,
« Président de la Société Sainte-Cécile,
« Vice-président de l'École municipale de musique.

« P. Cifolelli,
« Directeur de l'École municipale de musique,
« Chef d'orchestre de la Société Sainte-Cécile. »

XII

DES SOCIÉTÉS MUSICALES D'HARMONIES ET DE FANFARES

AU POINT DE VUE GÉNÉRAL.

Nous prenons pour le sujet de cette étude une phrase du programme qui nous a été communiqué :

« *Sans méconnaître les efforts tentés en province par les orphéons et les fanfares, on doit constater qu'en raison des moyens restreints dont ces sociétés disposent, elles n'ont pu produire des résultats vraiment artistiques.* »

Quelles sont les ressources instrumentales dont nous disposons?

Quels sont nos moyens d'enseignement?

Les instruments à cordes, il est vrai, nous manquent; mais nous pouvons, néanmoins, avoir une bonne composition d'orchestre avec laquelle nous exécuterons les morceaux les plus difficiles et les plus artistiques, du moment que l'on pourra acquérir la perfection désirable.

Pour remplacer les violons, il y a les clarinettes; les saxhorns-altos ont pris la place des altos à cordes (c'est la partie la plus faible des sociétés de ce genre); enfin les barytons, basses et contre-basses ont été substitués à leurs similaires et homonymes à cordes.

L'*harmonie proprement dite* existe tout entière dans les musiques instrumentales, et on peut même y ajouter un autre effet de timbre; car aux flûtes, hautbois et clarinettes, peuvent être jointes, sans

inconvénients, toute la série des *saxophones* et une partie de celle des *sarrusophones*.

Joignez à cette nomenclature les premiers pistons et les premiers bugles, les secondes et les troisièmes parties de ces deux instruments, les trompettes, les trois trombones et la batterie, et vous posséderez comme harmonie le *nec plus ultra* si les parties sont bien équilibrées et si cette masse d'exécutants est bien enseignée et bien dirigée.

Les fanfares ont des moyens d'action beaucoup plus restreints, bien que l'on y ajoute aussi parfois les *saxophones* ou les *sarrusophones;* mais la perfection leur est tout aussi possible que pour les harmonies : il y a même une uniformité qui ne sert au contraire qu'à faciliter ce genre d'études; de là leur grand nombre et quelquefois leur supériorité.

Les *cuivres* figurent seuls à l'effectif, et la proportion des *bois* est reportée dans les parties subdivisées des pistons et des bugles, qui remplissent alors l'office de violons pour le quatuor; *musicalement parlant,* les résultats sont les mêmes, il n'y a que le timbre qui pèche par l'uniformité.

Nous déplorons pour ces deux genres de *musiques* la disparition des cors d'harmonie et des bassons, qui sont maintenant introuvables dans les sociétés de province ou de Paris; il en est souvent de même pour les hautbois.

S'il nous était donné d'avoir sous la main tous les exécutants voulus, voici quelle serait la composition que nous proposerions pour une *musique d'harmonie :*

2 petites flûtes en *ré b.*
1 grande flûte en *ut.*
2 hautbois en *ut.*
2 petites clarinettes en *mi b.*
8 grandes clarinettes en *si b.*
1 saxophone soprano *si b.*
2 saxophones altos *mi b.*
1 saxophone ténor *si b.*
1 saxophone baryton *mi b.*
2 sarrusophones barytons *mi b* [1].

[1] La famille entière de ces instruments existe, mais il a été constaté par les facteurs mêmes que seuls les instruments graves pourraient être employés avec succès.

2 sarrusophones basses *si b.*
3 premiers et seconds pistons *si b.*
3 — et — bugles *si b.*
6 altos ou cors en *mi b.*
3 barytons en *si b.*
2 bassons ou ophicléides en *ut.*
6 basses (quatre cylindres) *si b.*
1 contre-basse — *mi b.*
1 contre-basse — *si b.*
2 trompettes — *mi b.*
3 trombones à *coulisse* en *ut.*
1 caisse.
1 grosse caisse.

La composition d'orchestre que nous venons de citer serait pour nous l'idéal, mais c'est, hélas! dans le recrutement de notre personnel que nous éprouvons nos plus grandes déceptions.

Dans certaines sociétés, les clarinettes sont peu nombreuses et surtout très-faibles; chez d'autres, le piston soliste est un mythe, ou bien encore les basses sont inexpérimentées : de là il résulte une multitude d'ennuis pour le chef de musique, qui est alors obligé de parer à tous ces inconvénients, soit en simplifiant les parties, soit en s'obligeant à faire chanter des instruments qui, dans sa première idée, devaient rester silencieux, ou n'avaient qu'à accompagner, etc.

L'enseignement dans nos sociétés est individuel ou collectif; l'individuel n'a pas besoin d'explication; il n'en est pas de même pour le collectif.

Dirigeant depuis cinq années un cours de ce genre, nous allons donner quelques explications. Comme nous sommes surtout très-limités par le temps, je suis obligé, le plus souvent, de ne faire que de l'enseignement collectif.

En supposant que les élèves soient assez nombreux, qu'ils possèdent les premiers éléments de solfége et sachent au moins faire les premières gammes sur leur instrument, nous les classons suivant la tonalité de ces instruments.

1° Instruments en *si b.* Clef de *sol* et clef de *fa.*
2° — *mi b.* — —
3° — *ut.* — —
4° — *ré b.* Clef de *sol.*

Le meilleur système, à notre avis, est de reprendre d'abord les études élémentaires, en ajoutant chaque fois la pratique à la théorie, à l'aide de démonstrations au tableau noir.

Nous nous sommes indifféremment servi de divers solféges ou méthodes, tels que les travaux de Monzin, de Brody, de Panseron, de Papin, de J. Minard, etc.

Voici de quelle manière nous présentons les leçons sur le tableau noir; les parties sont reliées deux à deux par une accolade, sauf la dernière qui est isolée.

1° Les deux lignes accoladées comprennent les pistons, bugles, clarinettes, saxophones soprano et ténor, les basses et contre-basses en *si b*.

2° Cette deuxième accolade contient les clarinettes, altos, cors, saxophones alto, baryton et la contre-basse en *mi b*.

3° La troisième, les instruments en *ut*, les flûtes, hautbois et trombones.

4° Et enfin la quatrième est exclusivement réservée pour les flûtes en *ré b*.

L'utilité des démonstrations au tableau noir est incontestable. Les élèves, tout en lisant la portée qui leur est affectée, voient pendant la leçon les parties voisines, et s'ils sont intelligents, ils se rendent compte très-vite de l'emploi des clefs, ne tardent pas à lire dans ces deux suppositions; non-seulement ils arrivent à connaître les clefs de *fa* et de *sol*, ils apprennent à connaître aussi les armures des autres portées, et ainsi de suite, les difficultés se gravent dans leur imagination; bientôt les leçons devenant plus longues et plus compliquées, nous n'indiquons plus sur le tableau que les points de départ, et les élèves, pour profiter de la leçon, sont obligés de transposer mentalement. Puis le tableau noir disparaît à son tour et fait place aux études concertantes à deux, trois et quatre parties, et enfin aux morceaux d'ensemble de premier degré.

Mais, il ne faut pas se le dissimuler, le nombre d'élèves qui persévèrent jusqu'au bout est assez restreint, et sur une *soixantaine* qui fréquentent bon an mal an notre cours, il faut se trouver bien heureux si une quinzaine peuvent prendre rang par année dans les Sociétés.

Cela tient à certaines causes :

Les uns, dès les premières leçons un peu difficiles, ne peuvent plus suivre les autres et s'arrêtent d'eux-mêmes.

A notre tour, nous sommes obligés aussi de faire des suppressions pour une autre cause. Il se présente dans ce cours une moyenne annuelle de quinze à vingt pistons et presque autant de flûtes, et dès le commencement un tri est nécessaire; les autres instruments viennent ensuite, mais dans de faibles proportions : ce sont les saxhorns-altos et barytons, les bugles, les saxophones, les clarinettes et les hautbois; quant aux basses, contre-basses et trombones, ce n'est que sur notre avis et surtout en fournissant des instruments que nous pouvons arriver à former des élèves pour ces parties qui sont indispensables.

Quoi qu'il en soit, nous avons été assez heureux pour trouver dans ce cours une pépinière d'amateurs qui vient sans cesse combler les vides causés par les démissions, la conscription, les maladies, etc.

Nous avons cru devoir ajouter à ces études théoriques et pratiques quelques notions historiques, et plusieurs élèves suivent ces études avec succès, puisqu'à la fin des cours ils sont en mesure de nous présenter une étude d'ensemble souvent intéressante.

Examinons maintenant quelles sont les causes de faiblesse dans nos exécutions.

Nous devons les attribuer :

1° Au manque d'uniformité dans les instruments, qui sont de différents systèmes et de différents facteurs.

Presque tous ceux employés dans nos sociétés sont encore à *l'ancien diapason,* de sorte que les facteurs ne construisent guère que ceux-ci ou des instruments mixtes : de là des différences souvent défectueuses pour l'accord.

Les musiques de province munies d'instruments au *nouveau diapason* sont encore très-rares.

2° A la difficulté d'obtenir que les *cuivres* restent bien accordés: lorsque l'eau s'accumule dans les pompes, les exécutants les vident, oublient souvent de remettre en place les coulisses d'accord qui doivent être réglées et parfaitement repérées.

3° Au manque d'études préparatoires : nos élèves, malgré tous nos soins, ne connaissent pas assez la théorie et ne savent pas assez lire.

Nos professeurs publics, malgré leurs efforts les plus consciencieux, ne peuvent, étant très-limités, qu'enseigner le solfége; à

peine s'ils effleurent les questions théoriques, qui devraient être la base de tout enseignement musical. Pour lire, écrire et parler correctement une langue, il faut en savoir la grammaire; il en est de même pour la musique. On veut avant tout jouer des airs, exécuter des morceaux, chanter des chœurs; mais des études préparatoires, il ne faut pas en parler; de la théorie, pas davantage. Interrogez au hasard les exécutants de la plus grande partie des sociétés de Paris et de la province [1], et vous en aurez plus de la moitié qui seront très-embarrassés pour trouver la *tonalité,* savoir si l'on est en *majeur* ou en *mineur;* on sera bien heureux s'ils observent les nuances et si les dièzes, bémols ou bécarres qui leur passent sous les yeux ne sont pas sacrifiés.

Ce ne sera donc qu'à force de patience, de persévérance, que les directeurs qui ont du temps à disposer pourront arriver à une exécution parfaite en faisant répéter mesure par mesure, et par parties séparées, les morceaux entiers.

Mais le plus souvent le temps est court : à peine si l'on peut disposer de quelques heures par semaine; de là alors des exécutions douteuses, indécises, qui laissent beaucoup à désirer, même avec de bons éléments comme exécutants.

Ce que nous demandons aux élèves, ce sont des études et de la théorie; aux autorités, nous demandons des subventions, qui nous permettent de faire face à nos besoins, surtout pour acheter certains instruments qui nous font souvent défaut à cause de leurs prix élevés, et des salles gratuitement mises à notre disposition pour nos études et nos répétitions.

La question des répertoires est à étudier aussi; il ne faut pas, à notre avis, s'astreindre à tel ou tel éditeur, mais choisir chez chacun, et tirer surtout le meilleur parti de nos opéras et de nos opéras-comiques, où nous trouverons continuellement de si beaux motifs pour nos fantaisies.

Nous sommes en France beaucoup de professeurs qui nous dévouons gratuitement à l'enseignement populaire de Paris et de la province; que ces messieurs de l'Administration veuillent bien

[1] Nous exceptons les sociétés supérieures composées de véritables artistes et d'amateurs qui ne peuvent être classés dans la masse générale.

nous comprendre, nous aider dans nos travaux, et bientôt il y aura des progrès réels accomplis et un avenir assuré à nos Sociétés instrumentales.

Mars 1880.

A. Hervé,
Professeur à l'Association polytechnique,
Membre d'honneur de la Société municipale de musique
de Remiremont (Vosges).

NOTE

Il a été décidé, sur la proposition du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, qu'aucun des mémoires lus aux réunions de la Sorbonne ne pourrait prendre place dans les comptes rendus officiels des sessions, s'il n'était absolument inédit lors de la publication de ces comptes rendus.

Un travail lu en 1880 et jugé digne d'être publié avec ceux de la section de l'Enseignement des arts, le mémoire sur l'*Art décoratif en province*, par M. Francis Jacquier, membre de la Société des Beaux-Arts de Caen, ayant été inséré dans le bulletin de cette Société, a dû être écarté de ce volume.

SECTION

DE

L'HISTOIRE DE L'ART

I

L'ARCHITECTURE MILITAIRE AU MONT SAINT-MICHEL.

Les travaux considérables des Sociétés savantes des départements, nombreuses, prospères et constamment en voie de progrès, ont démontré l'utilité, la nécessité de leur concours pour l'étude de l'histoire nationale. Cependant, à notre avis, ces travaux ont également démontré l'existence d'une lacune qu'il faut signaler et étudier, afin de trouver les moyens propres à la combler. Nous voulons parler de l'étude architecturale des monuments, quelquefois négligée ou incomplète, toute l'attention des archéologues se concentrant presque exclusivement sur les textes ou les chroniques qui nous sont parvenus et dont ils tirent des conclusions contre lesquelles protestent quelquefois les édifices encore debout.

Il nous semble qu'il est possible d'indiquer le mal et en même temps le remède qui doit le guérir : c'est de donner, lorsque le monument existe encore, bien entendu, une plus large part à l'étude de l'architecture, qui n'est trop souvent qu'un incident dans les recherches au lieu d'être le motif principal. Ces études critiques apporteront un contingent parfois nécessaire et toujours utile; elles pourront fournir des documents spéciaux, authentiques, complétant ou modifiant les trouvailles des Sociétés savantes locales, et arriveront ainsi, en réunissant et combinant des efforts parallèles ou isolés, à former pour chaque monument une monographie archéologique aussi complète que possible. D'ailleurs, s'il est un art qui doit être en honneur en France, c'est surtout l'architecture. C'est l'art national par excellence, comme l'a si bien dit et prouvé Viollet Leduc, et nul pays, sans excepter la Grèce et l'Italie, ne possède plus de témoignages du génie national, ni plus de preuves de sa grandeur et de sa force expansive qui s'est répandue même chez les nations voisines. Aucun d'eux ne dépasse en gran-

deur et en beauté le Mont Saint-Michel, qui peut être considéré comme un des plus beaux spécimens de l'architecture française.

Parmi l'ensemble des monuments qui composent le Mont Saint-Michel et qui semblent être réunis comme à plaisir pour charmer les yeux des artistes et servir de but aux recherches des savants, les constructions militaires ont une importance considérable, et elles nous ont paru mériter une revue spéciale et rapide.

L'abbaye, fondée, suivant les traditions, en 708, par saint Aubert et restaurée à la fin du dixième siècle, par Richard Sans peur, troisième duc de Normandie, prit un grand développement au onzième siècle, et, vers la fin du douzième siècle, elle était dans un grand état de prospérité. Toutefois les bâtiments du monastère n'avaient pas l'importance qu'ils ont eue dès le siècle suivant; au douzième siècle ils se composaient de l'église, élevée de 1020 à 1135, et des lieux réguliers (avec les habitations des serviteurs et des hôtes) s'étendant au nord de l'église. Restaurés ou reconstruits en grande partie par l'abbé Roger II, au commencement du douzième siècle, ils furent augmentés à l'ouest et au sud-ouest par Robert de Torigni, de 1154 à 1186.

Le monastère n'était pas fortifié alors. Placé au sommet d'un rocher dont les escarpements inaccessibles au nord et à l'ouest forment les remparts naturels les plus sûrs, sa position constituait en ce temps son unique défense. Sa situation au milieu des grèves, presque toujours dangereuses à traverser, rendait impossible toute tentative d'investissement et la mettait même à l'abri d'un coup de main. Des clôtures en pierre ou des palissades en bois l'entouraient sur les points où les pentes du rocher, moins rudes, permettaient un abord relativement facile à l'est, où se trouvait l'entrée et au-devant de laquelle les maisons de la petite ville étaient venues se grouper. Fondée, au dixième siècle, par quelques familles décimées par les Normands qui dépeuplèrent l'Avranchin après la mort de Charlemagne, la *ville* ne se composait, au douzième siècle, que de quelques maisons établies sur le point le plus élevé du rocher, à l'est, afin d'être à l'abri des fluctuations de la mer.

En 1203, l'abbaye fut en grande partie détruite, sauf l'église, pendant les guerres entre Philippe-Auguste, roi de France, et Jean Sans terre, frère du roi d'Angleterre.

Les faits historiques prouvent que, comme l'abbaye, la ville

n'avait pas d'ouvrages défensifs proprement dits au douzième siècle, ni dans les premières années du treizième. A partir de cette époque, les abbayes, particulièrement celles de l'ordre de Saint-Benoît, deviennent de véritables forteresses, capables de soutenir un siége. Les abbés, seigneurs féodaux, fortifient leurs monastères pour les mettre à l'abri des désastres qui, au Mont Saint-Michel, avaient signalé le commencement du treizième siècle.

L'abbaye du Mont Saint-Michel offre un des exemples de cette transformation. Après l'incendie de 1203, lorsqu'elle fut devenue vassale du domaine royal, son abbé Jourdain et ses successeurs la reconstruisirent presque entièrement. Ils établirent les lieux réguliers dans les magnifiques bâtiments qu'ils élevèrent au nord de l'église et qui dès leur origine furent appelés : *la Merveille.*

Cette immense construction peut « passer pour le plus bel exemple que nous possédions de l'architecture religieuse et militaire au moyen âge... » (Viollet Leduc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du onzième au seizième siècle.*) La Merveille se compose de trois étages, dont deux sont voûtés. L'étage inférieur comprend l'aumônerie et le cellier; celui intermédiaire, le réfectoire et la salle des chevaliers; celui supérieur, le dortoir et le cloître. Il faut remarquer qu'elle est formée de deux bâtiments juxtaposés et réunis, orientés de l'est à l'ouest et contenant en hauteur : celui de l'est, l'aumônerie, le réfectoire, le dortoir, et celui de l'ouest, le cellier, la salle des chevaliers et le cloître.

Ces superbes bâtiments, construits entièrement en granit, furent élevés d'un jet hardi sur un plan savamment et puissamment conçu sous l'inspiration de l'abbé Jourdain, et que ses successeurs suivirent religieusement jusqu'à la fin.

Les façades est et nord de la Merveille sont d'une mâle beauté, en raison de leur extrême simplicité; elles présentent l'image de la force et de la grandeur. Leur aspect, particulièrement du côté de la pleine mer, au nord, est des plus imposants. Ces immenses murailles construites en granit, ainsi que tous les bâtiments de l'abbaye, sont percés de fenêtres de formes diverses selon les salles qu'elles éclairent; celles du dortoir sont remarquables. Elles sont longues et étroites, affectant la forme de meurtrières ébrasées largement à l'extérieur; leurs couronnements semblent être, par leur forme particulière en nids d'abeille, une réminiscence de

l'art oriental entrevu par les croisés français pendant eurs expeditions en Palestine. Les façades sont renforcées extérieurement, au droit des poussées des voûtes intérieures, par de puissants contre-forts qui ajoutent encore à l'effet général par la vigueur de leurs reliefs.

Indépendamment de ses formidables façades qui peuvent être considérées comme de véritables fortifications, la Merveille était défendue, au nord, par une muraille crénelée se reliant aux remparts. Cette muraille est flanquée d'une tour, également crénelée, qui servait de place d'armes aux chemins de ronde s'étendant vers l'ouest où ils couronnaient les crêtes des rochers et se reliaient par des détours aux soubassements des ouvrages de l'ouest. Au milieu, à la hauteur de l'angle nord-ouest de la Merveille, un petit châtelet aujourd'hui détruit, défendant le passage du degré, fort roide, fermé de murs crénelés, qui descendait à la fontaine Saint-Aubert.

Cette fontaine est située au bas du rocher au nord. L'escalier de la fontaine est en ruine. Sous les broussailles et les terres éboulées nous avons retrouvé ses marches, les bases de ses murs latéraux et, à l'extrémité inférieure des degrés, les vestiges d'une construction circulaire, ruines de la tour qui contenait la fontaine Saint-Aubert.

Jusqu'à l'époque où Guillaume d'Estouteville fit construire les deux grandes citernes, non pas creusées dans le roc, mais ménagées et bâties dans les collatéraux inférieurs du nouveau chœur de l'église, édifié du quinzième au seizième siècle et commencé par cet abbé en 1450, la *haute tour* dont parle l'historien Dom Huynes renfermait l'unique fontaine du Mont Saint-Michel. Nous entendons ne parler que de la forteresse, car il existait une fontaine d'eau vive, en dehors des murs, au pied de la tour du nord, et nommée fontaine de Saint-Symphorien. De plus, pour les besoins des habitants de la ville agrandie, on avait creusé, vers les premières années du quinzième siècle, une citerne ou puits dans le rocher au sud de l'abbaye, sur un petit plateau à mi-côte qui s'appelait : *place du Tripot*. Ce puits, avec sa margelle en granit, orné de riches moulures, sert encore aux Montois. M. Siméon Luce, dans la chronique du Mont Saint-Michel qu'il vient de publier, nous donne à ce sujet des renseignements fort intéressants.

On comprend aisément qu'il était indispensable de défendre la fontaine Saint-Aubert, d'abord contre la mer qui l'aurait envahie pendant les grandes marées et ensuite contre les tentatives que l'ennemi pouvait faire pour s'en emparer afin d'*assoiffer* les défenseurs de la forteresse. Outre la nécessité de préserver la fontaine, la tour formait une avancée très-importante au point de vue stratégique, puisque la situation de l'ouvrage permettait à la garnison de se ravitailler par la mer. C'est, sans nul doute, sur ce point, abordable pendant la pleine mer, que l'abbaye put recevoir les secours envoyés par le duc de Bretagne, lorsque, à la fin de l'année 1423 et au commencement de 1424, le Mont Saint-Michel était bloqué par terre et par mer.

La tour de la fontaine Saint-Aubert a dû être construite vers 1240 par l'abbé Richard Tustin, qui commença les nouveaux bâtiments abbatiaux au sud de l'église, notamment celui nommé Bellechaise, formant l'entrée de l'abbaye, ainsi que les murs primitifs de l'ancienne ville, grâce aux largesses de saint Louis. Richard Tustin éleva la tour du nord à l'angle nord-est des remparts, sur les premiers contre-forts de la montagne, formant le saillant des murailles du nord et assurant la défense des ouvrages avancés de l'abbaye.

La tour du nord existe encore aujourd'hui, et elle présente, par ses dispositions générales, ses meurtrières et les détails de sa construction, tous les caractères de l'architecture militaire du temps où elle fut construite (de 1255 à 1260).

Les fortifications de l'ancienne ville furent achevées au commencement du quatorzième siècle par l'abbé Guillaume du Château, qui continua l'œuvre commencée par Richard Tustin, en étendant le front est de la place vers le sud et en reliant ses murs aux escarpements du rocher sur lequel continuaient à s'élever les nouveaux bâtiments abbatiaux, à l'abri de toute atteinte par leur situation, et qui étaient néanmoins crénelés dans leur partie supérieure.

Il subsiste encore, indépendamment de la tour du nord, une partie des courtines des murs du quatorzième siècle, ainsi que quelques-unes des consoles formant le mâchicoulis. Ces consoles sont au nombre de cinq ; elles sont composées de trois corbeaux superposés en encorbellement, grossièrement taillés, mais disposés pour soutenir solidement le *hourd* ou parapet en pierre, selon le

système, nouveau alors, qui consistait à installer toute la défense au sommet des murailles.

La porte de l'enceinte devait être placée à l'est ou au sud-est Suivant un écrit du seizième siècle, relatif aux nouveaux remparts du quinzième siècle, « la porte de la ville fut changée. Estant vis-à-vis de l'église parrochiale, elle fut mise là où elle est à présent. » A ce sujet, un manuscrit du commencement du quinzième siècle (Bibl. nat., fonds latin, n° 1159) nous a fourni des documents précieux. Le livre d'heures de Pierre II, duc de Bretagne, contient un grand nombre de miniatures, et celle qui orne la page de l'office de saint Michel nous représente, indépendamment de la figure de l'archange, une image des plus curieuses, surtout par les renseignements qu'elle donne sur le Mont Saint-Michel à la fin du quatorzième siècle.

A cette époque, l'abbaye était gouvernée par Pierre le Roy, qui fut un des plus illustres abbés du Mont et l'un des plus grands constructeurs ou restaurateurs du monastère. Il reconstruisit le sommet de la tour des Corbins (à l'est de la Merveille), restaura et recouvrit les bâtiments abbatiaux au sud de l'église, commencés par Richard Tustin vers 1260, continués par ses successeurs et en partie ruinés par l'incendie de 1374. Il compléta les défenses de l'est en élevant la tour carrée, appelée Perrine, du nom de son auteur, et dans laquelle « il fit accommoder plusieurs petites chambres pour la demeure de ses soldats ». Au nord de Bellechaise, il construisit, dans les premières années du quinzième siècle, le châtelet et la courtine crénelée le reliant à la Merveille.

Le châtelet ou donjon est élevé en avant de la face extérieure nord de Bellechaise, sur laquelle il s'appuie sans liaison, laissant entre celle-ci et la face sud un espace vide, large mâchicoulis protégeant la porte nord, devenue la seconde porte intérieure depuis la construction du châtelet. Il se compose d'un bâtiment carré, flanqué aux angles de la face nord par deux tourelles encorbellées reposant sur des contre-forts et qui semblent être, par leurs formes générales, deux immenses bombardes dressées sur leurs culasses. Entre les piédestaux de ces tourelles s'ouvre la porte — où monte l'escalier conduisant à la salle des gardes, — qui était défendue par une herse manœuvrée de l'intérieur au premier étage du châ-

telet, et par trois mâchicoulis disposés entre les sommets des tourelles sous leur crénelage supérieur. Afin de couvrir le châtelet, Pierre le Roy éleva la barbacane qui l'enveloppe à l'est et au nord, ainsi que le grand degré au nord. Il modifia en même temps les remparts des côtés nord et ouest en élevant la tour Claudine, joignant l'angle nord-est et la Merveille, en ménageant dans l'étage inférieur de cette tour un corps de garde communiquant par une poterne avec le grand degré et commandant les passages sur ce point, ainsi que les communications avec les chemins de ronde du nord. Toutes ces constructions existent encore, sauf les marches du grand degré, dont on voit pourtant les traces, ainsi que les crénelages supérieurs en grande partie ruinés.

Il faut remarquer les dispositions ingénieuses des portes du grand degré, parce qu'elles sont, à notre avis, un exemple unique en leur genre. Les deux portes du grand degré et les deux entrées nord et sud de la barbacane étaient fermées chacune par un seul vantail — occupant toute la largeur des ouvertures, — qui se mouvait horizontalement et se manœuvrait par un système particulier, qui s'explique du reste par la situation exceptionnelle du Mont Saint-Michel, dont les bâtiments, ainsi que les ouvrages, se superposent et ne se relient entre eux que par une série de degrés et de rampes de toutes espèces.

Les vantaux des portes pivotaient sur leurs axes horizontaux, reposant sur les pieds-droits saillants établis de chaque côté à l'intérieur des portes ; ils s'ouvraient parallèlement à la pente de l'emmarchement, et, à la moindre alerte, ils pouvaient se baisser très-rapidement, entraînés par le propre poids de la partie inférieure, garnie de lourdes ferrures ; ils étaient maintenus fermés par des verrous fixés latéralement sur le côté intérieur des vantaux et dont on voit les gâches scellées dans les pieds-droits des portes. Les vantaux fermés opposaient une grande résistance aux attaques extérieures, parce que, étant soutenus par les feuillures latérales et les marches à l'intérieur, dans le sens de la poussée, ils ne pouvaient être enfoncés ou relevés qu'après de longs efforts et défiaient ainsi toute surprise.

Une place de guerre aussi importante que le Mont avait besoin de magasins pour ses provisions et de dépendances de toute nature pour l'installation des chevaux, qu'il était impossible de loger dans

l'intérieur du château. Ces magasins existaient déjà pendant le douzième siècle au sud-ouest, sur le seul côté du rocher accessible aux chevaux et aux voitures, et ils avaient été incendiés ou détruits comme la ville, en 1203. Ils furent reconstruits alors, agrandis, fortifiés, et devinrent un point stratégique d'une grande importance, aussi bien pour la défense de l'abbaye-forteresse que pour la facilité de ses approvisionnements. Aussi, ces magasins fortifiés, nommés les *Fanils*, constituèrent-ils, dès le treizième siècle, époque à laquelle les bâtiments abbatiaux s'élevèrent à l'est et au sud, un poste avancé, fortement défendu, relié à l'Abbaye, dont il formait l'entrée du sud-ouest, par des chemins de ronde crénelés et complétement indépendants d'ailleurs du corps de la place, qui avait elle-même ses propres ouvrages défensifs, protégeant les approches du monastère à l'est. Ces dispositions ne furent point changées lorsque, au quinzième siècle, la ville, ceinte de ses nouvelles murailles, s'étendit au sud du Mont. Les fortifications des Fanils furent même renforcées au seizième siècle par la construction de la *tour plate-forme Gabriel* et du *ravelin* protégeant l'entrée particulière des magasins de l'abbaye.

Il reste de ces ouvrages militaires le ravelin et la tour Gabriel (à peu près entiers), ainsi que les vestiges des constructions intermédiaires.

L'abbé Robert Jolivet avait accompagné Pierre le Roy au concile de Pise, et lorsque cet illustre abbé mourut à Bologne, en 1411, Robert obtint du pape Jean XXIII le gouvernement de l'abbaye. Il fut ensuite élu par les religieux et chargé par le roi de la garde du Mont.

Dans les premières années de son administration, il parut vouloir suivre les exemples de ses prédécesseurs; mais, lassé du séjour sévère de son abbaye, il vint à Paris en 1411, où il « estudioit en la Faculté ès décrets ». (Dom Huynes.) Cependant, en 1416, il regagna son abbaye menacée par les Anglais qui, après la bataille d'Azincourt, en 1415, s'étaient emparés de la basse Normandie. « Tandis que les Anglais fortifiaient Tombelaine, l'abbé du Mont Saint-Michel, Robert Jolivet, achevait de bâtir les murs et quelques tours qui cernent la ville comme ils se voient encore aujourd'hui... Pour subvenir à ces dépenses, l'abbé fut autorisé par le roi à prendre 1,500 livres sur les revenus des aides de la vicomté

d'Avranches et un autre subside sur le maître de la monnaie de Saint-Lô... Il put réunir des munitions et des vivres pour plus de sept années dans le Mont, qui devint une forteresse inexpugnable... » (Le Breton, *l'Avranchin pendant la guerre de Cent ans*. — Caen, 1879).

Le 6 novembre 1422, Guillaume de la Luzerne, un des principaux défenseurs du Mont Saint-Michel, « fut chargé, ainsi qu'Ambroise de Loré, par Jean de Harcourt, comte d'Aumale, lieutenant du roi en Normandie, Maine, Anjou et Touraine, de faire mener en la place du Mont Saint-Michel : 1° 1,500 grosses dondaines (flèches, traits d'arbalète); 2° 4,000 de trait commun; 3° 290 bottes de fil d'Anvers; 4° 1,600 livres de poudre à canon; 5° 4 grosses arbalètes de bois de Rouménie;... 9° 30 pavois; 10° 2 falots; 11° 1 canon de cuivre pesant 400 livres, portant pierre de 12 livres... » (*Chronique du Mont Saint-Michel*, publiée par Siméon Luce. — Paris, 1879.)

A l'époque où Robert Jolivet éleva la nouvelle enceinte, de 1415 à 1420 environ, la ville, ou plutôt les faubourgs de la ville, s'étaient agrandis vers le sud et, indépendamment de la nécessité de les défendre des Anglais retranchés à Tombelaine, il était indispensable d'opposer à l'attaque un front de défense beaucoup plus développé que celui des remparts du quatorzième siècle. Robert Jolivet vint souder ses nouvelles murailles à l'est, sur celles élevées au quatorzième siècle et descendant des escarpements du rocher — défendu par la tour du nord — jusque sur la grève; il flanqua ses murs d'abord d'une tour formant un saillant considérable destiné à battre les courtines adjacentes et à défendre le front de l'ouvrage; puis il continua les murs au sud en les renforçant de cinq autres tours dont l'une est placée à l'angle obtus formé par les courtines. La dernière tour, dite tour du Roi, constitue le saillant sud-ouest de la place et défend en même temps la porte de la ville, à l'ouest. A partir de ce point, les remparts se retournent à angle droit, se relient par des escaliers, des chemins de ronde crénelés, commandés par un corps de garde, aux rampes abruptes du rocher inaccessible, dont les crêtes sont pourtant fortifiées et communiquent avec les défenses de l'abbaye au sud.

Les murailles et leurs bases en glacis sont défendus par des mâchicoulis placés au sommet, dont les consoles supportent des

parapets découverts et crénelés. Plusieurs tours étaient couvertes et servaient de places d'armes pour les défenseurs des remparts.

Deux poternes existaient sur le front est. L'une de ces poternes dite *Trou-du-Chat*, s'ouvrait à la base des murailles à peu près au niveau moyen des hautes mers et était défendue extérieurement par quatre mâchicoulis descendant plus bas que les autres.

La Porte — Porte du Roi — qui s'ouvre dans la courtine ouest, flanquée par la tour du Roi, est un ouvrage fort intéressant. Construit en granit, il est composé avec beaucoup d'art et traité avec un soin extrême, tout en satisfaisant aux exigences multiples de la défense militaire. Précédées d'un fossé sur lequel s'abattaient les ponts-levis, qui formaient une première fermeture lorsqu'ils étaient relevés, la porte principale destinée aux chariots et la poterne latérale donnent accès dans la ville. Au-dessus des portes est le logis du gardien de la Porte; au-dessous, le passage principal et celui de la poterne correspondent à niveau avec un premier corps de garde, ménagé dans l'étage inférieur de la tour du Roi. Le grand passage était fermé, outre le pont-levis, par deux vantaux, l'un intérieur et l'autre extérieur du côté de la ville; il était, de plus, défendu par une herse en fer, — qui existe encore, — engagée dans les rainures latérales où elle glissait. La grande baie de la porte, fermée par un arc en ogive très-obtus, est surmontée d'un tympan orné de sculptures, dont les divers motifs superposés symbolisent tout à la fois le roi de France, l'abbaye vassale du roi et la ville vassale du roi et de l'abbaye. Ce tympan est encadré latéralement par deux contre-forts, — bordant les rainures des bras du pont-levis, — et supportant une rangée de fines arcatures trilobées sur lesquelles reposent les consoles des mâchicoulis qui soutiennent un parapet crénelé et couvert, se reliant aux crénelages des tours et des murailles.

Dans les premières années du quinzième siècle, l'artillerie à feu commençant à être employée avec succès dans les siéges, on s'aperçut qu'il était important d'éloigner l'assiégeant du corps de la place et de couvrir les approches des portes par des ouvrages d'une certaine étendue, composés de murs épais, percés de meurtrières et peu élevés, afin d'être commandés par les courtines ou les tours. L'habile capitaine qui défendit le Mont, de 1425 à 1434,

Louis d'Estouteville, sire d'Aussebost et de Moyon, reconnut la nécessité de fortifier l'entrée de la ville par des travaux avancés, et, dès les premières années de son commandement, il éleva la barbacane qui protége la porte du Roi.

La barbacane se compose d'un mur épais formant un saillant très-aigu vers le sud-ouest, laissant entre son front et le rocher un espace fort restreint et facile à battre, tout en ménageant intérieurement une place d'armes en avant de la porte de la ville. La porte et la poterne de la barbacane s'ouvrent sur la face ouest de la courtine, flanquée par un redan en quart de cercle, commandant l'entrée et aboutissant à la base du rocher, inaccessible sur ce point. Les murs sont percés d'embrasures pour des fauconneaux ou des coulevrines, au sud, à l'ouest et dans le redan; le sommet des murs est percé d'archères et de meurtrières pourvues d'une mire circulaire au milieu pour les *traits à poudre*, connus dès le quatorzième siècle, ou bien pour « les *canons à main* qui furent employés pendant toute la durée des guerres avec les Anglais ». (J. Quicherat, *Histoire du costume, etc.* — Paris, 1875.)

Nous trouvons la date exacte de cette construction dans le très-curieux ouvrage publié par M. Siméon Luce et dont nous avons déjà parlé : *Chronique du Mont Saint-Michel.* Elle est donnée par deux chartes que leur importance nous empêche de reproduire complétement, mais dont nous citerons les résumés :

La première : 1426, 3 juin, Mont Saint-Michel : « Richart Lombart, vicomte d'Avranches, qui a fait dresser des fourches patibulaires dans les grèves du Mont Saint-Michel pour l'exécution d'un condamné, et Louis d'Estouteville, sire d'Auzebosc et de Moyon, capitaine du Mont Saint-Michel, qui fait extraire des pierres à bâtir et du sablon du rocher dudit Mont pour la construction d'une poterne ayant appartenu à Jamet le Gay, Richart Lombart et Louis d'Estouteville certifient, en présence des religieux et du vicaire apostolique de l'abbaye du Mont Saint-Michel, que l'érection desdites fourches et ladite construction ne portent en rien atteinte aux droits de propriété de l'abbaye. »

La deuxième : 1426, juillet, Mont Saint-Michel : « Louis d'Estouteville, sire d'Auzebosc et de Moyon, capitaine du Mont Saint-Michel, déclare que le fait de la construction d'une tour ronde et d'une poterne dont il a pris l'initiative pour compléter les défenses

de la place ne porte aucune atteinte aux droits de propriété de l'abbaye. »

Ce fait, entre autres, prouve ce que nous avons avancé en commençant, c'est-à-dire que l'étude de l'architecture peut fournir des documents spéciaux d'une importance décisive en plus d'un cas, et qu'elle doit rendre quelques services aux archéologues.

Par l'examen de l'architecture de la barbacane nous avons, il y a plusieurs années déjà, dans nos rapports à M. le Ministre des Beaux-Arts, et dans notre volume sur le Mont Saint-Michel, indiqué la date de la construction de cet ouvrage et nous disions : « Quelques historiens croient pouvoir affirmer que la porte du Roi aurait été construite en 1415 par Louis d'Estouteville et l'abbé Jean Gonault, vicaire général, etc. Il suffit de se rendre compte de la situation du Mont Saint-Michel, de 1420 à 1449, pour être convaincu que cette importante construction existait déjà depuis plusieurs années lorsque le commandement de la place fut confié par le roi à Louis d'Estouteville en 1425. Le capitaine du Mont et son abbé songeaient alors à protéger la ville, — investie par les Anglais dès 1423, — par de grosses défenses établies rapidement pour renforcer les remparts, plutôt qu'à orner ses murs ou sa porte de fins ouvrages, longs, coûteux et qui n'auraient rien ajouté à la solidité de la place. »

Grâce à ses remparts et au courage de ses défenseurs, la ville soutint un long et glorieux siége, et, de 1423 à 1434, elle résista courageusement et victorieusement aux assauts des Anglais. Celui de 1434 fut surtout redoutable. Le 17 juin, les Anglais, sous la conduite du sieur d'Escalles, « bien armés de pied en cap, menans quant et eux des machines espouvantables et plusieurs instruments de guerre avec lesquels ils assaillirent si furieusement les murailles de la ville qu'ils y firent une grande brèche, de sorte qu'ils croyoient desjà ville gaignée, mais, venants à l'assault, ils furent si vivement repoussez par ceux de ce Mont, conduits par Louys d'Estouteville, qu'il demeura presque deux mille Anglois de tués dans les murailles et sur les grèves... » (Dom Huynes.)

Nous croyons pouvoir dire que la brèche dont parle Dom Huynes fut faite du côté sud, dans la courtine entre la tour basse et celle dite de la Liberté. Dans cette partie, les murailles indiquent une construction plus grossière qu'autre part, comme si elle avait été faite après coup et précipitamment. C'est d'ailleurs le côté le plus

vulnérable de l'enceinte, en raison de l'éloignement et de l'insuffisance des tours flanquantes, et surtout du peu de hauteur des murs. On remarquera également que sur ce point les murailles sont d'une très-faible épaisseur.

Au seizième siècle, l'artillerie à feu, qui avait fait de si grands et de si rapides progrès à la fin du siècle précédent, et dont les effets étaient déjà si puissants, changea les conditions de l'attaque et par conséquent de la défense. Par sa situation exceptionnelle au milieu des grèves dangereuses qui déjouaient toute tentative d'investissement, et mettaient la place à l'abri d'un siége régulier, parce qu'il était impossible d'entreprendre tous les travaux d'approche, de tranchées, d'établissement de batteries de brèche, nécessairement longs, difficiles, et à l'exécution desquels les marées périodiques opposaient un obstacle insurmontable, le Mont Saint-Michel pouvait mieux que toute autre forteresse trouver dans ses anciennes murailles une protection suffisante. Cependant, nous voyons sous François Ier les remparts se modifier suivant les progrès de l'art militaire du temps, en renforçant l'ancienne barbacane de la porte de la ville par un solide ouvrage avancé, en construisant à l'ouest, et sur un point stratégique important, une tour plate-forme renfermant plusieurs étages, et enfin en transformant en batteries couvertes et découvertes deux des anciennes tours des fronts est et sud des remparts. Ces modifications sont moins caractéristiques ici que partout ailleurs; néanmoins, elles nous ont paru utiles à constater, parce qu'elles nous permettent de suivre et d'étudier les transformations architectoniques des défenses de la ville.

La tour ou plutôt le bastillon Gabriel — du nom de son auteur, Gabriel du Puy, lieutenant du roi en la place du Mont — est surtout intéressante. Bâti en 1534, au point où le rocher devient praticable, cet ouvrage est composé de trois étages de batteries rasantes, percés d'embrasures de canon, évasés à l'extérieur et couverts par une voûte annulaire en plan, retombant à peu près au centre sur un énorme pilier. A chacun des trois étages, le pilier central est pourvu d'une trémie qui servait à l'aération de la batterie, afin d'enlever rapidement la fumée de la poudre; ces trémies se réunissaient nécessairement dans une cheminée, dont la souche devait s'élever au-dessus de la plate-forme, avant la construction du moulin (en 1627).

Jusqu'à la fin du dix-septième siècle, les remparts furent entretenus par les gouverneurs de la place, mais à cette époque ils furent à peu près abandonnés. Dans les premières années de son règne, Louis XV reprit possession d'une partie de l'abbaye dans laquelle il renferma des prisonniers d'État et imposa une garnison à la place. En 1731, une somme de 37,146 livres fut employée à réparer les remparts qui, d'après l'édit de 1681, faisaient partie du domaine de la Couronne. A partir de 1731, si l'on ne trouve plus de traces de réparations faites aux remparts, on voit beaucoup trop de preuves de l'état d'abandon dans lequel ils furent laissés; ils ne furent même pas compris dans le classement des places de guerre fait par la loi du 11 juillet 1791. Non-seulement on ne les entretint pas, mais encore, en 1797, les commissaires du district d'Avranches vendirent, pour une somme minime, la tour Gabriel à un des habitants de la ville. Aussi le temps a-t-il pu faire sans entraves son œuvre destructive, et, si l'enceinte de la ville existe encore de nos jours, elle doit uniquement sa conservation à la construction robuste de ses murailles.

Une ordonnance du 2 avril 1841 classa la ville fortifiée du Mont parmi les places fortes de la France; cependant nul travail n'y fut fait; au contraire, les tours du nord et celle de la Liberté, dont les voûtes supérieures s'étaient effondrées, furent remplies de terre sans qu'on y fît aucune réparation. Un autre décret du 19 septembre 1855 déclassa les remparts; ils furent dès lors complétement oubliés, sauf par les habitants de la ville, qui firent leurs magasins dans une partie des murs et qui transformèrent les terrasses des tours et les escaliers ruinés en jardins et en potagers.

Heureusement ce triste état de choses a cessé depuis 1872, et un décret rendu par le président de la République, en date du 20 avril 1874, affecta au service des Monuments historiques, — *pour en assurer la conservation*, — l'abbaye et, virtuellement, les remparts qui forment son enceinte et restent la propriété de l'État, qui est rentré en possession de la tour Gabriel après l'acquisition faite, le 10 juin 1876, sur la proposition de la Commission des Monuments historiques.

Enfin, grâce aux travaux faits déjà par les soins de l'Administration des Beaux-Arts, l'avancée de la barbacane est redevenue l'entrée digne de l'ancienne cité du Mont Saint-Michel, en attendant

que la restauration des remparts puisse être entreprise comme l'est, depuis 1873, celle de l'abbaye. Cette mesure nécessaire aura pour résultat, sinon de restituer à l'enceinte du moyen âge son aspect primitif, tout au moins de conserver tous les ouvrages défensifs qui présentent, par leurs origines diverses, ainsi que par leurs transformations successives, des exemples fort intéressants de notre architecture militaire du treizième au quinzième siècle.

Édouard Corroyer,

Membre de la Société des Antiquaires de Normandie, membre de la Société des Antiquaires de France, lauréat de l'Institut, architecte du Gouvernement, chargé de la direction des travaux de restauration du Mont Saint-Michel.

II

MÉMOIRE

SUR LA FONDATION DE LA CATHÉDRALE DE LANGRES ET LE STYLE DE TRANSITION [1].

S'il est une étude intéressante pour l'architecte et pour l'archéologue, c'est celle des vieux monuments près desquels il a longtemps vécu, qu'il a vus chaque jour, et à ce titre l'église cathédrale

[1] A la séance où ce mémoire a été lu, il a été fait de nombreuses objections sur la date à laquelle l'auteur attribuait la construction de la cathédrale de Langres. Si les conclusions de l'auteur devaient être adoptées, l'histoire de l'architecture gothique serait complètement à refaire, et Saint-Mammès en serait, très en avance, le point de départ unique. Poissy, Saint-Denis, Noyon et tant d'autres édifices do l'Ile-de-France et du domaine royal, où l'on a depuis longtemps constaté les essais timides, les recherches, les maladresses mêmes d'un art qui se cherche et qui n'est pas encore arrivé, n'auraient en réalité pas eu à se produire si Saint-Mammès, qu'on met généralement au douzième siècle, était en

Saint-Mammès de Langres mérite de notre part une attention toute spéciale.

Un voile épais, difficile à percer, cache son origine, et les documents font complétement défaut. On se trouve donc obligé d'entrer dans le vaste champ des suppositions; essayons de débrouiller un peu ce chaos et d'arriver à la vérité.

Une donation faite à l'abbaye de Saint-Étienne de Dijon, citée par Pérard [1], fait mention de la cathédrale de Langres, au temps où l'évêque Arduin occupait le siége de Langres, c'est-à-dire entre les années 1050 et 1065; mais il est assez difficile de déterminer depuis combien de temps elle aurait existé avant cette époque, et comme la donation rapportée par Pérard est sans date, on ne sait si elle a été faite au commencement ou à la fin de l'épiscopat d'Arduin. Si l'église n'a pas été construite sous l'épiscopat d'Arduin, elle n'a pu être bâtie par les chanoines, qui n'avaient à cette époque que des revenus insuffisants pour leur nourriture, car ce n'est qu'en 1179 que l'évêque leur abandonna le tiers du comté de Langres, doté de revenus considérables.

On ne peut pas non plus attribuer sa construction aux évêques Hugues de Breteuil et Richard, prédécesseurs d'Arduin sur le siége de Langres, dont l'un, accusé de plusieurs crimes, et forcé de quitter son évêché, fut déposé par le pape Léon IX, et dont l'autre n'occupa le siége de Langres que pendant cinq mois.

Elle a donc pu être construite, soit par Lambert de Vignory, soit par son prédécesseur Brunon de Roucy.

Lambert de Vignory paraît avoir joui d'une grande considération et de revenus importants. Il assista, en 1027, au couronnement du roi Henri Ier, fils du roi Robert, et fut le premier des évê-

réalité du commencement du onzième. En même temps, il n'y avait pas à demander à l'auteur la moindre modification, ce qu'il dit ne portant pas sur les détails, mais sur le fond même d'une très-grosse question. Il est bon qu'elle ne cesse pas d'être reprise, et, comme l'église de Langres est un monument fort important, qui n'est pas assez connu et sur lequel il est toujours intéressant de revenir, le Comité a été unanime pour demander l'impression de ce mémoire, en laissant à son auteur la responsabilité de ses conclusions, précisément pour que la discussion reste ouverte.

(*Note du Comité.*)

[1] Pérard (Étienne), né à Dijon en 1590, mort en 1663, conseiller au parlement de Bourgogne, a laissé un *Recueil de plusieurs pièces curieuses servant à l'histoire de Bourgogne.* Paris, 1664, in-folio.

ques de Langres qui eut cet honneur, devenu plus tard l'un des priviléges attachés au siége de Langres. Il était issu d'une noble famille langroise et fit des donations aux abbayes de Saint-Étienne et de Saint-Bénigne de Dijon, à l'abbaye de Bèze et même à celle de Flavigny du diocèse d'Autun. Il avait été prévôt de la cathédrale et devait lui porter un intérêt tout particulier. Il a donc pu parfaitement la faire construire, et, s'il l'a fait, on peut présumer que c'est pour payer sa construction qu'il se décida à vendre, en 1028, la seigneurie de la ville de Dijon au roi Robert, car il ne put se décider à détacher de l'évêché de Langres une possession aussi importante, que par de puissantes considérations, et il ne paraît guère possible de faire remonter à une époque encore plus reculée, c'est-à-dire aux premières années du onzième siècle, la construction de la cathédrale de Langres. Mais il ne faut pas oublier qu'en étudiant nos anciennes églises, on a de jour en jour été forcé de reculer l'époque à laquelle on a commencé à employer l'arc ogival, et de fortes présomptions peuvent faire croire que c'est au prédécesseur de Lambert de Vignory qu'il faudrait attribuer la construction de la cathédrale de Langres, ou au moins sa fondation.

Cet évêque était Brunon de Roucy, archidiacre de Reims, né en 957, l'un des plus grands prélats qui aient gouverné l'Église de Langres. Descendant de Charlemagne, proche parent de Louis d'Outremer, il avait pour père Renaud de Roucy, comte de Reims, et pour sœur Ermantrude, femme d'Othe Guillaume, duc de Bourgogne. Disciple du célèbre Gerbert, savant lui-même, doué de toutes les vertus, il obtint, à l'âge de vingt-quatre ans, l'unanimité des suffrages de l'Église de Langres, et fut sacré évêque en 981.

A son arrivée, il trouva le diocèse dans l'état le plus déplorable; les invasions des Normands et la guerre de la succession du duché de Bourgogne avaient laissé partout la désolation; les abbayes et les églises étaient en ruine, leurs biens avaient été envahis. La terreur inspirée par la fin du monde, que l'on attendait en l'an 1000, faisait qu'on ne cherchait pas à mettre fin à ces désastres. L'activité que déploya l'évêque Brunon dans son administration prouve que, comme sa parente la reine Gerberge, qui fit publier par Adson, abbé de Montierender, le livre de l'*Antechrist*, rédigé pour combattre l'idée de la fin du monde prochaine, Brunon ne

partageait pas l'appréhension si généralement répandue. Il s'efforça de réparer tant de désastres, réforma les abbayes de Saint-Bénigne de Dijon, de Saint-Michel de Tonnerre, fonda ou restaura un grand nombre de prieurés, fit rebâtir Saint-Vorles de Châtillon. L'abbaye de Saint-Bénigne devint célèbre par la régularité de ses moines et par les écoles que Brunon y institua. Il admet, par un zèle qu'on ne saurait trop louer, les séculiers dans ces écoles, qui semblaient devoir être établies exclusivement pour des religieux [1]. Enfin il pose avec l'abbé Guillaume les fondements de l'église Saint-Bénigne et fournit une grande partie des fonds nécessaires à sa construction.

Tout en s'occupant de ses divers travaux, Brunon de Roucy défendait les possessions de son évêché contre le roi Robert, qui voulait le forcer à lui céder la ville de Dijon; non-seulement Brunon ne voulait point consentir à abandonner cette ville à Robert, mais il en donnait le comté en fief à Villenc de Saulx. Enfin, après avoir réparé toutes les ruines qu'il avait trouvées dans son diocèse lors de son élévation à l'épiscopat, il mourut en 1014, et fut inhumé, comme il l'avait demandé, dans la nef de sa cathédrale, sous une simple tombe, qui existait encore en 1791.

De tous les tombeaux si nombreux des évêques de Langres que l'on voyait avant la Révolution dans la cathédrale Saint-Mammès, celui de Brunon de Roucy était le plus ancien, ce qui pourrait faire croire que cet évêque avait été enterré depuis la construction de l'église, ou du moins lorsqu'elle était déjà commencée [2], et que les monuments qui recouvraient la sépulture des évêques prédécesseurs de Brunon, n'avaient pu être conservés lorsque la cathédrale avait été rebatie. Cette opinion paraît d'autant plus fondée que les fouilles faites, il y a quelques années, au pied des murs de la cathédrale Saint-Mammès, ont prouvé que le sol actuel de l'église est élevé de sept mètres au-dessus de l'ancien sol de la ville [3], et l'on peut penser qu'un exhaussement aussi grand n'a pas pu permettre de conserver les tombeaux qui existaient avant la reconstruction de

[1] L'école de la cathédrale fut remplacée, plus de cinq siècles après, par le collége de Langres.

[2] *Ce grand prélat,* dit le chanoine Tabourot, *choisit par humilité sa sépulture à la nef de la cathédrale, au devant de la grande arcade du jubé...*

[3] En creusant les fondations du portail, en 1768, on trouva à sept mètres de profondeur une borne miliaire, qui y est restée debout.

l'église. Ce qui semblerait encore confirmer cette opinion, c'est que tous les chroniqueurs s'accordent à dire que le souvenir de Brunon était resté entouré à Langres d'une vénération toute particulière, vénération qui, sans doute, était due aux vertus de cet évêque, mais qui pourrait aussi s'attacher à la mémoire du prélat qui avait fait élever la cathédrale.

La tombe de l'évêque Brunon de Roucy paraît donc marquer une séparation entre la cathédrale qui existe aujourd'hui et celle qui l'avait précédée.

Il y a évidemment une différence très-tranchée entre l'architecture des églises Saint-Bénigne de Dijon et Saint-Vorles de Châtillon, élevées sous l'épiscopat de Brunon de Roucy, et le style de la cathédrale de Langres; mais, si cette cathédrale est le premier monument bâti dans le style de transition, il est certain que cette différence ne peut être opposée comme preuve qu'elle n'a point été élevée à peu près en même temps que les églises de Saint-Bénigne et de Saint-Vorles; car, quelle que soit l'époque à laquelle on fixe l'introduction de l'arc ogival dans la construction des églises, est certain que ce nouvel élément d'architecture a donné au monument dans lequel il a été employé un caractère entièrement distinct de celui des édifices élevés dans le style cintré. D'ailleurs, on peut penser que si la fondation de la cathédrale de Langres doit être attribuée à Brunon de Roucy, cette église ne fut probablement commencée qu'à la fin de son épiscopat, c'est-à-dire postérieurement à l'époque où l'on posa les fondements de Saint-Vorles et de Saint-Bénigne. Or, la fondation de Saint-Vorles remontant à 991 et celle de Saint-Bénigne à 1001, c'est entre 1001 et 1014, année de la mort de Brunon, que l'église de Langres aurait été commencée par cet évêque et terminée par son successeur Lambert de Vignory, qui, pour payer les frais de construction, aurait vendu la ville de Dijon.

Mais, quoi qu'il en soit, la construction de Saint-Mammès de Langres est antérieure à la fin du onzième siècle, et nous ne croyons pas que l'on connaisse aucune église, appartenant au style de transition, qui ait été bâtie à une époque aussi reculée. C'est donc à la cathédrale de Langres que l'arc ogival paraît avoir été employé pour la première fois, concurremment avec l'arc cintré, qui jusqu'alors avait servi seul dans la construction des édifices religieux.

A cette époque, les restes de la splendeur de l'ancienne cité pendant la domination romaine étaient encore très-nombreux. Sans parler de la porte gallo-romaine, encore debout dans l'enceinte à l'ouest de la ville, après avoir bravé près de dix-huit cents ans, ni de la porte dite de Longe-Porte, remontant aux mêmes temps et dont nous avons pu voir les restes aujourd'hui disparus, on conserve au Musée de Langres des débris recueillis dans le sol de la ville, qui accusent la grandeur et l'importance des monuments d'autrefois. Nous avons pu, par l'étude que nous avons faite de ces constructions d'un autre âge, acquérir la preuve qu'il y avait entre eux certains rapports leur donnant une sorte de solidarité. Ainsi, nous avons mesuré l'épaisseur des assises formant la porte gallo-romaine, et c'est avec le plus grand intérêt que nous avons constaté que les assises de la porte de Longe-Porte étaient de même hauteur (57 centimètres); nous avons constaté en même temps qu'elle était la même pour les assises de la porte intérieure Saint-Didier, construite au quatorzième siècle, évidemment avec des matériaux provenant de monuments romains et des carrières de Perrogney formées d'un calcaire composé d'une agglomération considérable de coquilles fossiles.

On ne doit donc pas s'étonner que dans la construction de la cathédrale de Langres on trouve le souvenir des beaux chapiteaux ornés de feuilles d'acanthe si merveilleusement étudiés par l'art antique et les pilastres aux cannelures élégantes et si légères entourant le *deambulatorium*. Les chapiteaux du *triforium*, ornés de compositions et d'ornements fantastiques, ont à peu près seuls conservé le caractère de l'époque romane; la feuille d'acanthe paraît avoir pris le dessus et est évidemment un retour à l'ornementation romaine, dont les modèles existaient très-nombreux pour l'architecte. Puis il n'est pas impossible que des débris de la cathédrale qui a précédé l'église actuelle, aient été employés à la nouvelle construction; ils pouvaient bien être dans le style des monuments romains, et les chapiteaux qui se voient encore dans les contre-forts de l'abside, au sud, peuvent bien provenir de la cathédrale primitive, d'autant plus que cette partie du monument semble avoir été construite avant la nef, et que là seulement on retrouve les souvenirs du style roman.

Mais, en même temps qu'il se rapprochait de l'art antique,

l'architecte de la cathédrale de Langres adoptait un style nouveau qui devait faire oublier pour longtemps toutes les règles des monuments de la Grèce et de l'Italie : c'était le style ogival. Avant l'emploi de l'arc en ogive dans les monuments de l'époque de transition, on pouvait déjà le rencontrer en Sicile, dans les tombeaux grecs, au nilomètre de Rodah, près du Caire, à l'entrée de l'aqueduc de Tusculum ; mais on ne peut supposer que la cathédrale de Langres ait été élevée sous l'inspiration des monuments d'Orient, car l'arc ogival de cette église n'est point le même que celui des monuments antérieurs au onzième siècle, et son style n'a aucun rapport avec celui des mosquées d'Asie et d'Afrique. On ne trouve, d'ailleurs, dans les chroniqueurs aucune trace de relations entre Langres et l'Orient, avant le commencement de ce siècle, et nous avons cherché à démontrer que la construction de la cathédrale est antérieure aux croisades.

Le style de transition paraît donc avoir pris naissance dans le diocèse de Langres; il n'est pas une imitation ni une importation, et il n'est dû qu'à la science de l'architecte qui le premier eut la pensée de substituer l'ogive à l'arc cintré dans les édifices religieux. Mais une innovation de cette nature n'a pu se faire sans raison. Aussi on admire le but de l'architecte, qui a compris que c'était un moyen de donner aux édifices plus d'élévation et plus de grandeur, sans nuire à leur solidité, et sans augmenter la dépense de construction, considération ayant déjà, à cette époque, une grande importance. La cathédrale de Langres fait voir combien cette innovation fut heureuse, et combien, en faisant prédominer la ligne verticale et horizontale, on peut donner ce caractère si éminemment religieux, qui distingue de tous les autres monuments les églises dans lesquelles on a employé l'arc ogival.

Ce qui semble prouver que les architectes qui élevèrent les premières églises dans le style de transition ne se proposèrent pas d'autre but que de leur donner plus d'élévation, c'est que l'ogive ne fut employée par eux que pour remplacer l'arc cintré dans les parties où cet arc exerçait une poussée plus grande et plus nuisible à la solidité de l'édifice, et où seulement il pouvait contribuer à donner plus d'élévation au monument, c'est-à-dire dans les voûtes et dans les arcades qui séparent la nef des collatéraux. Partout ailleurs, le plein cintre continue à être employé,

dans les portes, dans les baies destinées à donner de la lumière, ou à servir d'ornement; et l'arc ogival qui, dans les édifices élevés à une époque postérieure, pouvait se prêter aux combinaisons les plus élégantes, les plus capricieuses et les plus variées, ne fut nulle part employé comme moyen d'ornementation dans les monuments de transition.

Il existe aux environs de Langres plusieurs églises qui offrent évidemment, en tout ou en partie, une imitation de l'architecture de la cathédrale Saint-Mammès ; mais peu de temps après la construction de cette église, le style du monument se propageait dans les provinces voisines, en suivant une voie conforme à la position géographique du diocèse de Langres et à la constitution politique au onzième siècle.

Placé au point de partage des eaux qui traversent la France pour se jeter par la Meuse dans la mer du Nord, par la Marne et l'Aube dans la Manche, par la Vingeanne et la Saône dans la Méditerranée, le pays de Langres n'a jamais eu dans tous les temps que peu de rapports avec les contrées arrosées par la Meuse et la Marne, c'est-à-dire avec le nord et le nord-ouest, et ses relations ont toujours été plus fréquentes avec l'ouest et le sud. A l'époque celtique, les limites de la Belgique étaient assez près de la ville au nord. Elle se trouve dans la même situation après l'établissement des royaumes de Bourgogne et d'Austrasie. Enfin, au onzième siècle, elle formait un petit État particulier à la tête duquel était l'évêque de Langres, qui, en outre du comté de Langres, possédait la ville et le comté de Dijon, et étendait, comme évêque, son autorité sur un vaste diocèse, dont les limites, fort rapprochées au nord de Langres, renfermaient, du côté de l'ouest, Bar-sur-Aube et Tonnerre, et ne s'arrêtaient du côté sud qu'à peu de distance de Beaune. L'évêché de Langres faisait en outre partie, comme aujourd'hui, de la province ecclésiastique de Lyon ; on s'explique donc comment, au onzième siècle, les relations et l'influence de Langres étaient exclusivement au sud et à l'ouest de la ville. L'architecture de transition, partant de Langres pour se répandre dans la France, suivra donc, dans son développement, une marche entièrement conforme à la situation du diocèse, c'est-à-dire qu'elle se propagera dans le comté de Langres, puis au sud et à l'ouest, dans la Bourgogne, qui était en partie comprise dans le diocèse,

et qu'elle ne se répandra pas au nord. Ainsi, on voit s'élever en 1065 Notre-Dame de Semur et Saint-Ladre d'Autun, qui a des caractères de ressemblance si complète avec la cathédrale de Langres, Notre-Dame de Beaune, commencée dans le style roman en 966 par le duc Henri le Grand et terminée en 1080 dans le style de transition. Toutes ces églises sont une imitation plus ou moins exacte de la cathédrale de Langres; l'ogive se montre dans les arcades de l'étage inférieur et dans les voûtes, l'arc cintré sert à amortir les fenêtres et les portes. Les pilastres ont remplacé les colonnes, et à Saint-Ladre d'Autun, comme à Saint-Mammès de Langres, les pilastres sont cannelés et offrent, ainsi que les chapiteaux, une imitation des ornements romans. Le *triforium* qui règne, comme à Langres, entre les arcades inférieures et les fenêtres supérieures, est formé d'arcades cintrées séparées par des pilastres; l'imitation de la cathédrale de Langres est frappante, seulement cette dernière a des proportions plus grandes et se distingue par plus de pureté dans les sculptures.

Au nord de Langres, on ne retrouve guère que l'église de Joinville et celle de Blécourt, qui appartiennent au style de transition.

Quelques archéologues, et parmi les plus autorisés Viollet-Leduc, enlevé tout récemment et trop tôt pour la science, ont désigné les édifices qui offrent une imitation de l'architecture de Langres sous le nom de monuments de l'École bourguignonne; mais puisque c'est à cette cathédrale que l'on trouve le plus ancien type et le plus remarquable de ce style, et que les églises construites en Bourgogne l'ont été évidemment à l'imitation de l'église de Langres, ville qui n'était pas dans la Bourgogne, il serait peut-être plus exact de désigner cette origine et de donner à l'École qui a produit les monuments du style de transition, imités de la cathédrale Saint-Mammès, le nom d'École de Langres.

Terminons en disant que si l'on compare l'architecture de la cathédrale de Langres à l'architecture ogivale, elle a sans doute une infériorité incontestable, quoique l'emploi de l'ogive dans les voûtes et les arcades inférieures suffise déjà pour lui donner une forme plus élancée qu'aux édifices à plein cintre. Mais si les églises de l'époque de transition n'ont point encore cette légèreté des monuments qui ont été élevés dans les siècles suivants, si leurs nefs n'offrent rien d'aussi élégant que ces colonnettes s'élançant

avec une hardiesse admirable à une hauteur extraordinaire, et s'épanouissant dans les nervures des voûtes, si tout n'y est pas lumière, galeries, dentelles à jour, comme dans les églises ogivales, cependant leurs pilastres, quoique trop massifs, ont de la majesté, leurs chapiteaux sont richement sculptés, les archivoltes de leurs portes et de leurs voûtes sont décorés de gracieux ornements, leurs nefs plus élevées que celles des églises d'une époque antérieure ne manquent point de grandeur. Si les lignes horizontales y dominent encore trop, et si elles n'ont point l'effet des constructions du treizième et du quatorzième siècle, où toutes les parties de l'église tendent à s'élever vers le ciel, cependant elles offrent un aspect imposant, et l'abside de la cathédrale de Langres, le type le plus beau et le plus pur de l'architecture de transition, restera toujours remarquable par son élégance.

Enfin, on peut dire que si l'architecture ogivale ne s'était pas élevée jusqu'au sublime dans les admirables cathédrales du trezième et du quatorzième siècle, l'art chrétien n'offrirait pas de monuments ayant un caractère plus religieux que les églises de transition.

Henry Brocard,

Architecte, secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, membre de la Société des études historiques, associé correspondant de la Société des antiquaires de France.

III

LA TOUR DE DUÈZE A CAHORS

Parmi les monuments du moyen âge que possède la ville de Cahors, un des plus remarquables est la tour de Duèze. Sa hauteur, l'épaisseur de ses murs, la solidité de ses matériaux, le carac-

tère de force qu'elle présente, attirent l'attention. Elle est située sur le plateau qui est au nord de la ville, sur la paroisse Saint-Barthélemy, à côté de l'église de ce nom, et d'un palais dont elle faisait autrefois partie intégrante, mais dont il ne reste aujourd'hui que des ruines. Il est difficile de donner la date exacte de sa construction ; ce n'est qu'approximativement, en tenant compte du style ogival de son architecture, qu'on peut la faire remonter au commencement du treizième siècle.

Le plus ancien document où il en est fait mention, sous le nom de tour des Soubiroux, est un procès-verbal de montrée ou descente sur les lieux faite en 1288, devant l'évêque de Cahors, Raymond de Cornil, par Huard Gonaud, sergent du roi. Cette montrée tendait à régler de graves contestations survenues entre les consuls et l'évêque, touchant l'existence et l'exercice des droits seigneuriaux de ce dernier sur les places, tours, barbacanes, murs et autres fortifications de la ville.

Plus tard, vers 1322, Pierre Duèze, frère de Jacques Duèze, célèbre sous le nom de pape Jean XXII, voulut faire rétablir la maison paternelle, voisine de ce monument, sur un plan plus grandiose et plus digne de la situation de sa famille. Comme l'espace lui manquait, le roi et les consuls lui accordèrent cette tour et les murs de la ville attenants, pour les joindre au palais qu'il se proposait de construire. C'est depuis lors que la tour a été appelée tour Duèze, contrairement à l'opinion populaire et légendaire qui en attribuait l'origine au pape Jean XXII, et l'avait décorée du nom de ce pontife.

A partir de cette époque, la tour et le palais ont la même histoire.

Après la mort de Pierre Duèze, 1327, ce monument devint, par héritage, la propriété de son fils Armand Duèze, vicomte de Caraman. En 1328, Marguerite, fille du seigneur de l'Isle-Jourdain et femme du vicomte de Caraman, l'occupa pendant quelque temps. Mais il fut abandonné après la mort de Jean XXII, lorsque les descendants de Pierre Duèze cessèrent d'habiter le Quercy pour s'établir définitivement dans leur nouvelle seigneurie du Languedoc.

En 1364, le mercredi avant la nativité de saint Jean-Baptiste, après une entrée solennelle, le prince de Galles, Édouard, y prit son logement et y resta neuf jours.

En 1370, la tour et le palais furent occupés par une partie de la compagnie bourgeoise de Guillaume Cornhet, chargé par l'évêque et les consuls de garder et de défendre contre les Anglais ce quartier de la ville.

Vers la fin du quatorzième siècle, les religieuses des Junies, de l'ordre de Saint-Dominique, furent forcées par le malheur des temps de quitter leur couvent fondé par Gaucelin de Jean, neveu de Jean XXII. Elles firent alors l'acquisition du palais de Duèze. Le roi céda aux consuls, qui transformèrent en une rente le droit d'amortissement qui lui était dû. Mais les religieuses ne pouvant la payer, un arrangement intervint entre elles et les consuls, le 29 avril 1400. Il leur fut fait abandon et remise de la rente, mais en retour elles durent céder pour toujours à la ville la tour Duèze avec tous ses aboutissants.

Mais déjà ce palais était en ruine, et comme les religieuses, à cause de leur extrême pauvreté, ne pouvaient le restaurer, elles l'abandonnèrent. C'est alors que les consuls, en 1403, firent démolir une partie de la façade, et en employèrent les matériaux à la réparation de quelques piliers du pont Neuf.

En 1424, on y enferma les Anglais que l'on avait fait prisonniers.

En 1431, la tour fut occupée par les Cordeliers qui, habitant hors de l'enceinte de la ville, craignaient les ravages des grandes compagnies. Cette occupation ne fut que temporaire.

Il est à croire qu'à partir de cette époque le palais et la tour devinrent une propriété privée. On voit, en effet, dans le cadastre de 1597, « *les hoirs de Jean Vayssière, appothicaire, tenir une maison et tour appelée de Dèze* ».

Enfin, le 9 ventôse an X, la tour devint une propriété départementale. Elle fut acquise par M. Bailly, premier préfet du Lot, pour y loger l'exécuteur des hautes œuvres, qui l'occupa jusqu'en 1849.

Plus tard, quoiqu'il eût été dressé un acte authentique, des doutes et des contestations s'élevèrent sur la question de propriété. La ville croyait que la tour lui appartenait; elle avait en conséquence fait quelques réparations, et à la suite d'un échange ratifié par l'autorité préfectorale, abandonné le rez-de-chaussée au propriétaire voisin. Elle avait même proposé au département, pour

mieux assurer ses droits, de lui abandonner ce monument, à la charge de le réparer. Mais le conseil général, mieux renseigné, dans une délibération de l'année 1867, décida que le département en conserverait la propriété.

DESCRIPTION.

La tour est barlongue; ses angles sont exactement orientés sur les quatre points cardinaux. Sa hauteur est de 34 mètres, et elle mesure hors œuvre, dans sa plus grande largeur, 8 mètres 50 cent., dans la plus petite, 7 mètres 60 cent., et dans œuvre, 7 mètres d'un côté et 6 mètres 10 cent. de l'autre. Les murs ont ainsi 1 mètre 50 cent. d'épaisseur.

Elle compte un rez-de-chaussée et cinq étages. Cinq créneaux d'un côté et quatre de l'autre couronnent le faîte.

Le rez-de-chaussée est recouvert par une voûte d'arête à arcs ogives formant une très-forte saillie. Ils se réunissent à une clef de voûte grossièrement sculptée. Une ouverture étroite l'éclairait, et l'on y pénétrait par une porte ogivale, aujourd'hui transformée.

Les quatre premiers étages ne communiquaient pas entre eux, mais chacun séparément, et par des portes différemment placées, avec le reste de l'édifice. Il ne devait y avoir de communication qu'entre les trois étages supérieurs qui s'élèvent, en le dépassant de quinze mètres, au-dessus du palais.

Des fenêtres ogivales, irrégulièrement percées, les unes simples, les autres géminées, éclairent les différents étages. Le cinquième seul a des ouvertures symétriquement placées : quatre sur les faces les plus larges, et trois sur les plus étroites.

Cette tour, qui n'offre rien de frappant ni de particulier sous le rapport de l'architecture et de l'art, est dans un mauvais état de conservation. La moitié des créneaux est tombée, les meneaux de quelques fenêtres ont disparu, et l'on a cintré les ouvertures. Les planchers sont entièrement détruits, et il ne reste plus que la voûte du rez-de-chaussée, sur laquelle tombent les eaux pluviales, qui s'infiltrent dans les murs et la clef de voûte. Les matériaux employés sont des pierres de moyen et de grand appareil.

BIBLIOGRAPHIE.

Archives municipales de la ville de Cahors.
Livre tanné.
Foulhiac, Histoire manuscrite du Quercy.
Dom Brun de Malverin, Généalogie manuscrite de la famille de Jean XXII.
Salvat, Histoire manuscrite du Quercy.
Lacoste, Histoire manuscrite du Quercy.
Périé (Raphaël), *Histoire du Quercy*.

François Cangardel,
Membre du Comité départemental de l'Inventaire
des richesses d'art du Lot.

IV

NOTICE

SUR LA FONTAINE DE MANTES.

Parmi les dix-neuf cents édifices français classés comme monuments historiques, le nombre des fontaines publiques est assez restreint. On n'en compte en effet que huit. Ce sont :

1° La fontaine Louis XII, à Blois ;
2° La fontaine Saint-Ladre, à Autun ;
3° La fontaine de Grenelle, à Paris ;
4° La fontaine des Innocents, à Paris ;
5° La fontaine de la Croix de Pierre, à Rouen ;
6° Une autre fontaine, à Rouen ;
7° La fontaine de Lisieux, à Rouen ;
8° La fontaine de la place de Mantes.

Trois de ces fontaines ont toujours été isolées. Ce sont : la fontaine de la Croix de Pierre, à Rouen ; la fontaine Saint-Ladre, à Autun, et enfin celle de Mantes. La fontaine de Blois et la fontaine des Innocents à Paris, aujourd'hui isolées, ne l'étaient pas autrefois ; celle de Rouen, en pyramide, est du quinzième siècle. Celle d'Autun,

qui date de 1545, a seule quelque analogie avec celle de Mantes. Nous y reviendrons un peu plus loin.

En dehors des monuments classés, nous pourrions citer la fontaine de Tours, due aux élèves de Michel Colomb; celle de Clermont-Ferrand, du plus pur seizième, ainsi que celle de Provins, type intéressant du douzième siècle, et la belle fontaine de Gaillon, aujourd'hui au Louvre.

Si, après cet examen rapide des fontaines publiques, nous ajoutons, à propos de celle de Mantes, qu'elle est parmi celles de France à peu près la seule qui soit à deux vasques bien déterminées; si nous faisons remarquer le profil élégant, le fini de l'exécution, la délicatesse, l'abondance et le goût des ornements; si nous tenons compte de la situation du monument sur une place étroite, au sommet d'une rampe brève, encadrée par la façade de l'*Auditoire,* aujourd'hui tribunal, avec ses fenêtres à meneaux, sa porte à arc en anse de panier, surmontée de pinacles, de niches et du porc-épic de Louis XII, nous aurons suffisamment indiqué que la fontaine de Mantes est un bijou digne au plus haut degré de ce seizième siècle si cher aux historiens de l'art. Nous aurons aussi justifié, d'un coup, l'intérêt de cette notice et tout le soin que nous avons apporté à en réunir les éléments.

Du seizième siècle, nous ne voyons donc dans nos monuments français que la fontaine des Innocents à Paris, les fontaines de Mantes, de Tours, de Gaillon, de Clermont et d'Autun. Mais cette dernière, comme nous en avons la preuve, est aussi postérieure à la nôtre. De plus, à Autun, nous voyons deux étages superposés, sous un ordre ionique et un ordre composite, et seulement une vasque. Si celle de Mantes a quelque rapport avec elle, c'est par son bassin très-bas et peut-être aussi hexagone dans le principe. Le pélican qu'on trouve à Mantes occupe à Autun la place terminale.

La fontaine de Mantes, cela est incontestable, est de la belle époque de la Renaissance. On avait d'abord supposé qu'elle était due à des artistes de Gaillon. Cette supposition peut être admise. Il nous a paru d'autant plus intéressant de nous livrer à de nouvelles recherches, que l'état de ruine de la grande vasque est de nature à en laisser prévoir la chute prochaine. Chaque jour voit disparaître un fragment, un détail de nos fines et charmantes sculptures. Nous en avions fait (M. Alph. Durand) en 1840 estamper quelques

parties aujourd'hui complétement effacées. Avant donc qu'elle vienne à disparaître tout à fait, essayons de résumer son état actuel, puis, à l'aide de documents inédits, d'indiquer ce qu'on peut présumer sur l'artiste qui en fut le créateur. En même temps nous dirons la date exacte de son adjudication.

DESCRIPTION.

De la fontaine primitive, il ne reste que le pilier et les deux vasques circulaires; le bassin a disparu et a été remplacé d'abord par un autre, en 1689, qui était orné de mascarons, et à une époque plus récente, par un autre encore, sans aucune espèce de caractère et qui déshonore le monument. Voici la description, aussi complète que possible en l'absence de dessins, de la partie ancienne :

Le pilier principal supportant la grande vasque est octogone. Sa partie inférieure ou piédouche porte sur quatre de ses faces quatre dauphins terminés en feuilles, formant consoles, d'environ 30 à 35 centimètres de hauteur, qui devaient plonger dans l'eau du bassin primitif. Ces dauphins, à l'exception d'un seul assez fruste, sont aujourd'hui détruits. Nous remarquons que le niveau de l'eau dans ce bassin inférieur a été considérablement relevé lorsque, par suite de la restauration de 1689, on changea le bassin, qui devait être très-bas, en une cuve profonde, semblable à celle qui existe encore actuellement.

Sur les huit faces du pilier sont sculptées en très-bas relief, mais avec un art infini, de charmantes arabesques, prenant toutes naissance dans des vases de formes variées; elles sont ainsi distribuées, en allant de gauche à droite :

Au nord : première face : trois épis avec feuilles.
Deuxième face : dauphins et feuilles.
A l'ouest : première face : feuilles, corbeille terminale avec des fruits et un oiseau.
Deuxième face : feuilles et trophée, composé d'une pique surmontée d'un casque antique, avec une hache d'armes et une flèche en sautoir.
Au sud : première face : feuilles, dauphins et fleurs.
Deuxième face : chimères et épis.
A l'est : première face : feuilles et dauphins.
Deuxième face : feuilles et corbeille surmontée d'un pélican.

La partie supérieure du pilier présente un chapiteau octogone,

décoré de feuilles d'acanthe très-fines et très-méplates, avec un tailloir octogone peu saillant, composé de pirouettes et d'une petite doucine aujourd'hui très-effacée.

Sur ce pilier est placée la première vasque, de 2 mètres de diamètre, décorée, dans tout le développement de sa partie moyenne, de mascarons, de rinceaux et d'armoiries.

Sur les faces principales sont quatre gros mascarons très-frustes, mais laissant encore voir quatre figures d'homme qui versaient l'eau de cette vasque dans le bassin. Entre ces figures sont les armes de Mantes, qui sont : *parti d'azur à une demi-fleur de lys d'or, et l'or au chêne arraché de sinople à trois glands d'or.* Ces écussons sont supportés par de charmantes petites figures de sirènes aux longs cheveux et dont les corps, se terminant en feuillages, vont se relier à droite et à gauche aux rinceaux délicats sortant d'un vase. Tout cet ensemble forme, avec les mascarons et les armoiries, une frise des plus gracieuses. Au-dessous de cette frise, un profil, composé de doucines et de scoties, présente une suite d'ornements de feuilles, d'entrelacs et de raies de cœur, dont les types principaux se retrouvent à Gaillon.

Malheureusement, la cimaise qui couronnait le bord supérieur de cette grande vasque ronde a disparu. Elle a été lourdement remplacée et défigurée par une seconde assise en pierre, espèce de hausse retenue en place par du ciment et une ceinture de fer du plus déplorable effet.

La seconde vasque, ronde également, est conçue et exécutée dans un sentiment du goût le plus pur; son galbe est des plus gracieux. Elle est très-bien conservée, quoiqu'elle ait été déplacée lors d'une restauration maladroite, à la suite de laquelle elle n'a pas même été reposée exactement dans l'axe de la première cuvette.

Au-dessous du bord supérieur est une gorge ornée de canaux. La partie saillante est couverte d'une frise de fines arabesques, où l'on retrouve encore, comme disposition décorative, les armes de Mantes alternant avec des coquilles et placées entre les gueules ouvertes de dauphins feuillus. Nous devons noter que ces armoiries ne sont plus aussi fidèles que celles de la grande vasque. L'écu est découpé à l'italienne. La demi-fleur de lys et la branche de chêne sont alternativement transposées, et la branche de chêne

porte trois glands terminaux et une cupule, avec une seule feuille ornementale.

La frise est coupée par quatre têtes d'où les eaux tombaient dans la grande vasque. Dans ces quatre têtes, atténuées en feuilles finement découpées, nous reconnaissons des chiens, et ce détail mérite peut-être une petite parenthèse.

On sait que chaque ville affiliée à la corporation de l'Arquebuse avait souvent un animal pour signe ou devise : Paris, les badauds; Meaux, les chats; Étampes, les écrevisses; Limay, près de nous, les loups; Mantes avait les chiens. Aussi Henri IV, après la bataille d'Ivry, répondit-il aux bourgeois de Mantes qui lui apportaient à Rosny les clefs de la ville : « Messieurs, je n'étais pas inquiet de vous; *bons chiens* reviennent toujours à leur maître. » Des jetons de Mantes de 1576, 1579 et 1585, portent un chien couché au revers, avec cette devise : *Fidelis comes.*

Y a-t-il, de la part du maître des œuvres qui prodiguait partout les armoiries de la commune de Mantes, afin de bien faire connaître une création municipale, l'intention de rappeler aussi dans ce motif de décoration très-apparent, *les chiens de Mantes?* Nous le pensons, et nous avons pour cela les mêmes raisons que celles qui font retrouver dans les deux chats (*gatti*) de la fontaine des Gatteschi de Viterbe le rébus, le seing emblématique de cette puissante famille.

Le caractère dominant de la petite vasque, dont nous ne pouvons donner qu'une idée imparfaite, c'est l'élégance de la silhouette, le goût et la finesse de l'ornementation, et une supériorité d'outil au-dessus de tout éloge.

Entre la grande et la petite vasque, et supportant celle-ci, un pilastre ou balustre très-gracieux rappelle encore par son galbe accentué, par ses moulures très-profondément creusées, les motifs de Gaillon. De petites figures de femmes ailées, au-dessus des figures d'oiseaux, et au-dessus encore de petits dauphins, décorent et accusent les angles, et forment des sortes de petites consoles de l'exécution la plus fine.

A la partie inférieure de ce balustre, sur les faces principales et entre les quatre petites figures de femmes ailées, se trouve gravée, en quelque sorte, la date de cette fontaine : quatre salamandres en très-bas relief, surmontées d'une couronne royale ouverte, indiquent le règne de François Ier.

Tout ce petit édifice se termine par un champignon d'où sortaient les différents *jeux d'eaux* qu'on y a tour à tour adaptés. On peut voir à sa base les traces de trous qu'on y a percés pour obtenir des effets appropriés au goût des différents fontainiers chargés des modifications de l'appareil hydraulique.

A cette partie primitive et toute de pierre, nous pourrions ajouter un détail que nous fournit le jeton de 1689, et qui devait contribuer, avec la réfection du bassin, à justifier le : *Fontis restaurati,* que porte ce jeton. On voit en effet au-dessus du champignon une petite figure d'enfant nu, en plomb sans doute, supportant une gerbe horizontale de tuyaux figurant des branches de lys largement écartées et laissant tomber l'eau en minces jets dans le bassin inférieur. Un autre jet, partant d'une main de l'enfant, nous paraît une disposition moins naturaliste que celle du célèbre *Mannekenpis de Bruxelles,* et moins gracieuse aussi que celle du *Gansmännchen de Nurenberg*. Tout cet appareil a disparu depuis de longues années.

RECHERCHES SUR LA DATE ET L'ARCHITECTE.

En 1792, Millin, dans ses *Antiquités nationales,* après avoir donné une vue de la fontaine de Mantes, s'exprime ainsi : « Devant « l'*Auditoire* est une petite place au milieu de laquelle est une fon- « taine à deux cuvettes, qui est d'un goût excellent et d'une très- « jolie forme. *On voit aisément qu'elle est du temps de Louis XII;* « *le pilier qui la soutient est hexagone,* et chaque face ornée « d'arabesques d'un très-bon goût. »

Voilà déjà deux grosses erreurs d'un homme qui s'y connaissait cependant. Ailleurs, dans la *Chronique de Chrétien*[1], nous lisons « qu'en 1526, le bassin de la fontaine du *Marché aux* « *Harengs,* tel qu'on le voit encore présentement devant l'hôtel « de ville, fut fait aussy aux dépens de la ville et par les soins du « maire prévost et des pairs ». Nous approchons un peu plus de la vérité, sans toutefois y toucher.

Il y a bien longtemps que l'un de nous[1] a émis au Comité des Monuments historiques l'opinion que cette fontaine avait été

[1] L'original existe en manuscrit à la bibliothèque de l'Arsenal.

inspirée par les merveilles que le cardinal d'Amboise faisait exécuter dans son château de Gaillon. L'idée doit être juste et vraie en soi, car en étudiant avec soin la fontaine de Mantes, on retrouve dans ses fines sculptures plusieurs des motifs de la façade de Gaillon, maintenant à l'École des Beaux-Arts. Mais cette opinion, en l'air pour ainsi dire, ne nous semble plus suffisante à cette heure pour justifier entièrement cette assertion. Nous ne pouvons nier l'influence de Gaillon, elle paraît certaine; mais quelle fut-elle? On a dit aussi, et c'est le sentiment de beaucoup d'architectes et d'archéologues, qu'elle était due au ciseau d'artistes italiens, venant toujours de Gaillon. Cela ne nous gêne nullement.

Dans le domaine de l'art, nous en admirons toutes les manifestations, qu'elles viennent d'outre-monts ou d'outre-Rhin. Mais nous comprenons aussi le légitime orgueil de M. A. Deville, l'auteur de l'*Introduction aux Comptes de dépenses du château de Gaillon,* quand il déclare, après examen, que tous les artistes, à l'exception de trois, qui contribuèrent à l'ornementation du palais du cardinal d'Amboise, étaient tous Français, comme le furent ceux d'Anet. Que Gaillon ait été l'École qui forma ou inspira le maître des œuvres auteur de notre fontaine, que des ouvriers de Gaillon soient même venus se mettre au service de la commune de Mantes, bien qu'à dix ans d'intervalle, cela est très-possible. Mais ce qui ne l'est pas moins pour nous, c'est que cette fontaine est une œuvre locale, payée par les échevins de Mantes et construite très-probablement sur les plans d'un maître des œuvres de la ville. Cela en fait à ce point de vue un monument français.

Nous avons besoin, pour développer cette opinion et en faire la preuve, d'entrer ici dans quelques considérations, en apparence étrangères à notre sujet, mais qui jetteront sur lui un jour considérable.

Il existe à la mairie de Mantes un certain nombre de registres et de documents de toutes sortes concernant l'administration et l'histoire de la ville depuis le seizième siècle jusqu'à la Révolution. Abandonnés en partie dans un grenier, ils étaient restés jusqu'à ces derniers temps à peu près inconnus et inexplorés,

[1] M. Alph. Durand.

lorsque l'un de nous[1] entreprit d'en faire l'analyse complète. La tâche est longue et inachevée, et promet plus d'une surprise.

De toutes les pièces qui ont été parcourues par nous, il ressort d'une façon cent fois prouvée que tout ce qui s'est fait autrefois dans la ville, au moins jusqu'au dix-septième siècle, où l'action royale devint dominante, l'a été par l'ordre de sa municipalité, à ses frais et, dans le domaine des bâtiments publics, par ses maîtres des œuvres. Travaux de fortifications, constructions, réparations ou embellissements des églises ou autres monuments, tout se fait après une délibération du corps de ville et se paye de ses deniers. Tous les comptes y sont, et plutôt deux fois qu'une, avec les mises des receveurs, les prix, les objets, les conditions de toutes les dépenses et les noms de tous ceux qui sont payés.

Le problème que nous voudrions résoudre n'offrirait donc aucune difficulté, et nous en aurions tous les termes essentiels, s'il ne se trouvait malheureusement des lacunes, et une plus malheureuse queles autres, juste vers les années de la construction de cette fontaine.

Parmi les registres dont nous parlons, il s'en trouve un au moins pour adoucir nos regrets. Il contient un inventaire complet des archives de Mantes, depuis le douzième siècle jusqu'en 1543. Nous y trouvons quelques mentions précieuses, bien que simplement analysées :

1° Rapports des jurés, du 6 mai 1516, pour savoir si l'on peut faire passer la *fontaine*, avec tuyaux de plomb, par-dessous les ponts de Mantes, sans pouvoir faire préjudice au roi.

2° Marché passé avec les fontainiers, du 7 mars 1519.

3° « En outre, marché passé avec les maçons » pour faire ladite fontaine, du 8 mars 1520, par-devant maître Jehan Allain. Plus « vingt-quatre quittances des payements faits de fournitures d'étain « pour la fontaine ».

« 4° Un autre sac intitulé : Lettres et titres de la fontaine. »

Et c'est tout. Si nous possédions ce dossier ou cette partie des archives comprenant l'année 1520, nous saurions à quoi nous en tenir sur le ou les artistes à qui nous devons la fontaine. Nous saurions de plus ce qu'elle a coûté. Mais tout cela nous manque. Si cependant nous trouvions, vers la même époque, un homme

[1] M. E. Grave.

chargé de travaux artistiques assez considérables et assez délicats pour nous donner une idée de son talent et de son goût, n'aurions-nous pas fait un pas important vers la solution tant cherchée? Ce pas, nous croyons pouvoir le faire.

En effet, dans une délibération du 29 septembre 1535, nous trouvons, au profit de *Nicolas Delabrosse*, « maître des œuvres de maçonnerie de la ville », une adjudication assez importante de travaux à faire au chœur de l'église Saint-Maclou, dont la tour date des quinzième et seizième siècles. Il s'agit de la réfection du chœur, de la clôture surtout, qui devrait être faite « comme celle qui est de présent, ou si mieux faire se peut ». Il est dit dans le détail minutieux des travaux qu'on doit « faire le reste de la cloison, de pareilles portes comme celle qui est commencée : scavoir, garder les meneaulx lermiers et appuyés par dedans les allées, de la haulteur qu'il appartient, et faire auxdites huisseries feuillages, crêtes et piliers affrétés comme un qui est commencé, etc. ».

Il s'agit évidemment ici d'un travail artistique; mais ce travail a disparu depuis longtemps, et nous ne faisons qu'en supposer la valeur. Heureusement, il nous en reste un autre du même maître, et celui-là, bien qu'en mauvais état, est assez conservé toutefois pour nous donner la mesure de celui qui l'a conçu et fait exécuter.

Nous donnons les parties essentielles de cette adjudication un peu longue. Elle est du 25 janvier 1536, c'est-à-dire 1537.

« Aujourd'hui, en présence des dessuds, a esté marchandé et par « eulx baillé à faire bien et deuement, à Nicolas Delabrosse, maître « Juré sur le fait de masonnerie du bailliage de Mantes, *pour le roy « notre sire*. A faire le portail de la descente de auprès de l'église « Notre-Dame de Mantes, qui est entre l'église et l'escolle autre- « ment appelée la Chambre des comptes... et faire la muraille et « parpains de l'espesseur de dix à unze poulces avecques la saillye « des pilliers garnis d'enbasses, chapitaulx et cornisses, telles et « *comme le portrait par lui baillé le monstre et comme il appar- « tient... etc. Item*, de faire bien et deuement... au-dessus de la « seconde corniche, ung tabernacle où il y aura une Notre-Dame, « laquelle se montrera à deux costés, tant du costé du fort que du « costé du parvis... Lequelle tabernacle sera amorty *comme il est « sur le portrait*, tant d'un costé que d'autre... ce fait moyennant « la somme de cent livres parisis, etc... »

Cette fois-ci nous sommes en présence d'une œuvre conçue dans le style de la Renaissance. Dans cette ruine connue à Mantes sous le nom de *Porte de la Chambre des Comptes,* et qui mène du parvis de Notre-Dame au bas du terre-plein sur lequel repose l'église, nous reconnaissons l'œuvre d'un homme imbu des secrets de l'art nouveau ; nous trouvons enfin un maître qui ne fait plus de gothique. Il a suivi les progrès de l'école nouvelle, dont les inspirations nous viennent de l'Italie.

Évidemment, la porte des Comptes est moins chargée d'ornements que la fontaine, mais elle garde un vrai caractère architectural. L'exécution en est délicate et soignée, et l'on ne peut reprocher à Nicolas Delabrosse qu'une négligence regrettable dans le choix de ses matériaux ; la pierre s'est émiettée sous l'action du temps. Il ne reste plus qu'un ou deux chapiteaux avec de jolies têtes d'enfants remplaçant les rosaces et les volutes, des traces importantes de médaillons antiques dans la frise, et les motifs décoratifs des pilastres. La niche qui surmontait la porte a disparu ; on la voit figurée dans la gravure qui accompagne l'église de Mantes, dans les *Antiquités* de Millin.

Maintenant, nous accusera-t-on de présomption si, à douze ou quinze ans d'intervalle, nous attribuons deux œuvres un peu différentes comme valeur et exécution, mais ayant toutes les deux le même cachet artistique, à un seul et même homme ? On serait, en vérité, bien sévère. Ce Nicolas Delabrosse, bourgeois et notable de Mantes, nous le retrouvons partout dans les travaux de la ville. Il n'est pas nommé d'autre maître en même temps que lui. Il est seul *maître* des œuvres de maçonnerie. Il a succédé à un autre maître, un vieux sans doute, qu'on pourrait appeler l'architecte honoraire, et dont il est fait mention, notamment dans une délibération du 15 octobre 1535 : « Jean Millon, naguères maître des œuvres et « réparations, apporte les ferrures de la herse des portes de la « ville. » Nous retrouvons ce Jehan Millon encore une ou deux fois vers le même temps, et toujours avec cette mention expresse : *naguères maître des œuvres de la ville.* Le fait est donc patent ; avec Nicolas Delabrosse règne l'école nouvelle, la *Renaissance,* celle qui a étudié, imité ou modifié la manière des maîtres italiens.

Si, malgré notre sentiment, on conteste notre manière de voir, si Nicolas Delabrosse n'est pas le créateur de la fontaine de Mantes,

nous aurons au moins tiré de l'oubli le nom d'un architecte français qui nous semble avoir un réel mérite et dont nous déplorons vivement de ne pas connaître tout l'œuvre d'une façon plus positive. Pour ce seul résultat, nous ne regrettons pas nos peines.

Il nous reste à ajouter encore quelques considérations. Devons-nous aller chercher à Gaillon l'inspiration de la forme et de la décoration de la fontaine de Mantes? Nous le croyons. Pourtant celle qui est au Louvre, et qui provient des jardins de Gaillon, n'a avec la nôtre qu'un rapport très-éloigné. La fontaine de la grande cour, présent de la République de Venise au cardinal d'Amboise, était bien à deux vasques, mais elle était en marbre, et la grande vasque était soutenue, non plus par un pilier, mais par des statues de femmes nues. Le bassin inférieur, construit à Gaillon même, était octogonal. Le rapprochement est donc loin d'être complet.

Nous trouvons encore quelques rapports entre notre fontaine et celle des Gatteschi de Viterbe. Ils sont trop peu nombreux cependant pour nous laisser croire que l'idée mère vienne de ce beau monument du treizième siècle. Aussi, tout en nous défendant d'un amour-propre local exagéré, nous avouons que nulle part nous n'en voyons le modèle.

La fontaine de Mantes, à notre avis, est donc bien française et originale; et si le maître des œuvres a été puiser à Gaillon, ses gracieux motifs et ses arabesques si délicates et si variées, il n'en a pris qu'en lui-même la conception générale.

Nous avons dit que le bassin actuel de la fontaine était simplement une cuve affreuse en pierre, de construction récente. Quel était le bassin primitif? Nul ne le sait, et il n'en existe ni description, ni gravure. Ce bassin était très-bas; c'est aujourd'hui l'opinion de tous les architectes. Le niveau de l'eau ne devait pas y excéder la hauteur de la queue des dauphins placés sur quatre angles du piédouche, c'est-à-dire 32 à 35 centimètres. Si l'on ajoute à cette hauteur la moulure supérieure du bord, plus quelques centimètres pour le socle, on peut estimer que la hauteur totale était environ de 50 centimètres.

Quant au plan, nous avions pensé à la forme hexagonale. Le jeton de Mantes de 1689, dont nous avons parlé l'erreur de Millin que nous avons citée, nous avaient, à première vue, donné cette idée. Elle se trouvait justifiée par les bassins d'Autun et de Provins qui

sont hexagones, bien que l'ensemble de ces deux monuments relève de la forme quadrangulaire.

L'examen très-attentif d'un moulage soigné de ce jeton de 1689, communiqué par M. E. Muret du cabinet des Médailles, nous a fait renoncer à cette première opinion. Si dans le revers de ce jeton le bassin, mal gravé en perspective, fait croire à la forme hexagone, le terre-plein sur lequel il pose est nettement octogonal. Enfin, la forme du bassin de la grande fontaine de Gaillon, la disposition symétrique par quatre et par huit de l'ornementation de notre fontaine, nous donnent aujourd'hui la certitude que ce bassin primitif était octogonal.

Ajoutons, pour terminer, qu'en 1870, M. le Ministre des Beaux-Arts avait demandé à M. Alph. Durand, un devis de restauration ; il s'élevait à la somme de 13,400 francs. Les événements en rendirent la réalisation impossible.

Nous avons insisté dans le cours de cette notice sur la valeur et sur l'intérêt que présente la fontaine de Mantes. Nous n'avons pas dissimulé dans quel fâcheux état se trouve la grande vasque. Le péril est imminent, et l'on doit s'attendre à le voir tomber à bref délai. Sa chute entraînerait sans aucun doute tout le monument, et d'une œuvre maîtresse de la Renaissance française, d'une œuvre originale due à un architecte français dont nous sommes presque certains de savoir le nom, il ne resterait plus rien.

On pourrait, à la rigueur, la déposer avec soin et en placer toutes les parties dans la cour de la mairie de Mantes. Ainsi conservée, notre fontaine serait encore digne de figurer au nombre des richesses d'art de la France. Mais il importe de se hâter.

C'est avec la plus profonde tristesse que nous en arrivons à cet aveu pénible, et avant que cette prédiction déplorable se réalise, nous adressons au nom de l'art, au nom de l'art français surtout, un appel pressant et confiant à la fois à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Nous le supplions de vouloir bien recommander d'une façon toute spéciale la fontaine de la place de Mantes, à l'attention éclairée de la Commission des Monuments historiques.

Alph. Durand,

Grave,

Membres du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de Seine-et-Oise.

V

LES ORIGINES DU PORTRAIT EN FRANCE.

LE PORTRAIT DANS LES ÉCOLES DU MIDI AUX TREIZIÈME ET QUATORZIÈME SIÈCLES.

I

La fondation de deux institutions considérables en elles-mêmes, et surtout par rapport à l'état de la civilisation française à cette époque, suivit l'événement mémorable de la réunion du comté de Toulouse au royaume de Philippe le Hardi : nous voulons parler de la création officielle d'une école de portraitistes chargés, par une ordonnance consulaire de 1280, de peindre l'image des capitouls et de l'association des troubadours, en corps académique, sous le nom de Compagnie du *Gai-Savoir*. On eût dit que Toulouse, comprenant ce qu'elle perdait d'autorité et de prestige matériel en aliénant son autonomie séculaire, désirait continuer, sous une forme intellectuelle et artistique, la libre domination qu'elle avait exercée, et garder la place qu'elle avait occupée dans l'histoire.

N'était-ce pas dans ses murs privilégiés que l'art et la poésie s'étaient exceptionnellement épanouis à l'époque de l'invasion romaine? Ne se souvenait-elle pas, sur la foi de traditions séculaires, qu'au delà des temps où Pierre Vidal et Guillaume IX avaient chanté leurs aventures d'amour, où Gilabertus avait orné de figures monumentales les cloîtres somptueux de sa cité; ne se souvenait-elle pas, disons-nous, que Virgile avait composé des églogues sous les ombrages de *Pech-David,* et que les plus fameux statuaires de Rome avaient sculpté dans le marbre, pour le palais de *Galagorris,* les portraits des empereurs?

La fondation de deux écoles, l'une d'art proprement dit, l'autre de poésie, était un fait unique en Europe aux treizième et quatorzième siècles. Les trouvères, qui jetèrent un vif éclat avec Thi

haut de Champagne, les compagnies de *Minnesingers* en Allemagne, n'avaient point songé à donner à leur corps la forme savante et homogène d'académie. Aucun des artistes imagiers qui vivaient au moyen âge n'avait reçu le titre officiel de portraitiste et n'avait eu mission de fonder une école spéciale destinée à enseigner les règles du dessin appliquées à la reproduction du visage de l'homme.

Curieuse coïncidence! ce double fait se produisait à l'heure même où la peinture et la poésie naissaient à Florence, et où Giotto, lié autant par le génie que par l'amitié avec Dante, allait créer l'art du portrait en immortalisant les traits du plus grand poëte du moyen âge.

L'étude des portraitistes de l'hôtel de ville de Toulouse et de leur école n'a point été encore entreprise. Les sciences historiques, jalouses de faire revivre les fastes de notre passé national, ne sont-elles pas intéressées extrêmement à connaître les origines françaises du portrait, les phases de développement que ce genre d'art a parcourues dans les temps primitifs pour arriver au terme d'absolue perfection que lui donnèrent les maîtres de la Renaissance? N'est-ce pas une bonne fortune pour l'archéologue de suivre d'âge en âge sur les parchemins, illustrés pendant plus de quatre cents ans par des peintres d'une même école, les signes de progrès d'un art qui a porté si haut l'honneur et l'originalité des maîtres français? N'est-ce pas aussi une bonne fortune pour le critique d'assister à l'accroissement graduel de la science esthétique, à la transformation de la ressemblance matérielle du portrait en ressemblance morale, et de découvrir le point où cette ressemblance, réalisant les intentions générales de la nature, reproduit le trait dominant du caractère et des passions?

Le moyen âge et les premiers temps modernes sont la période d'incubation et d'enfantement où l'art du portrait s'est manifesté à l'état archaïque et sous une forme générale et complexe. Les miniaturistes du Midi, du temps de Tudelle et de Bertrandi, sans le secours des imagiers du Nord, contemporains de Joinville et de Froissard, ont trouvé le signe distinctif et caractéristique de l'art du portrait en imprégnant celui-ci de logique et de sincérité, d'une logique qui n'avait rien de froid et d'abstrait, et d'une sincérité qui n'avait rien de réaliste et de brutal. Sans doute, l'élément expressif

et moral n'apparaissait pas encore dans le portrait, mais il y était à l'état d'ébauche et de préparation dans l'exquis sentiment de naïveté chrétienne et de suavité ogivale qui guidait l'imagination artistique à cette époque. On peut dire du moyen âge, si borné dans son génie d'exécution, mais si complet, si profond dans la conception des données artistiques générales, ce mot d'un ancien : On sent grands les objets qu'il a peint petits (*parvus videri, sentire magnus*).

Comment les artistes archaïques comprirent-ils la représentation de la figure humaine? Certes il ne faut voir dans les premières miniatures conservées à l'hôtel de ville de Toulouse, et qui datent de 1350, aucune prétention à l'art proprement dit. Comme les *hymnes* et les *pastorales* couronnées au premier temps du collége du Gay-Savoir, elles gardent cette uniformité de sentiment et de style qui répondait à l'hésitation avec laquelle les troubadours, à cette époque, abordaient les œuvres d'imagination. On sent dans les pâles et incolores confidences de la poésie aux treizième et quatorzième siècles, comme dans les timidités naïves et les placides habitudes du trait des miniaturistes, que la personnalité humaine n'ose encore s'affirmer au sortir de l'enseignement immobile et dogmatique de la scolastique du moyen âge.

Étrange moment de l'histoire de l'art, où le génie existe à l'état latent, où l'on sent celui-ci palpiter mystérieusement sur le vélin des manuscrits et des peintures, sans qu'une forme précise le révèle!

Un chancelier du collége de la Gaie-Science, nommé Molinier, adressa, pendant les temps troublés et obscurs du quatorzième siècle, une circulaire à tous les poëtes de race latine qu'il appelle des *fins amans*, des écrivains de *grande subtilité*. Nos miniaturistes toulousains étaient certainement de même race que les poëtes dont parle le chancelier, et peuvent à bon droit revendiquer ces deux titres caractéristiques de *fins amans* et d'*hommes de grande subtilité*. Fins amants de la nature en effet, ces portraitistes qui prenaient pour la première fois la figure humaine dans le but de l'idéaliser à leur manière, c'est-à-dire de la transporter, comme dans la miniature de 1352, sur des fonds d'or couverts d'ornements délicats. On peut dire, quoique les traits qui constituent la ressemblance soient absents encore, que leurs peintures sont plus qu'une vaine image sans signification. Dans ces figures élancées et minces,

dans ces têtes ovales, dans ces yeux invariablement fendus avec intention, et dans l'expression pleine de candeur du geste, on devine certaine recherche de style, de ce style qui marqua les essais primitifs de la statuaire grecque.

Soumises à des caractères généraux et traditionnels, marquées du signe élégant de l'architecture ogivale, certaines créations des miniaturistes semblent contemporaines des œuvres les plus anciennes de l'Achaïe et d'Égine. On devine sur leur visage, à défaut d'expression précise, une sorte de préoccupation sereine, la préoccupation vague et idéale de ces personnages, sans physionomie apparente, sans caractère nettement distinct, qui marchent lentement le long de la frise du Parthénon.

Une curieuse remarque est à consigner à propos des miniatures toulousaines du quatorzième siècle. C'est la relation de ces peintures avec celles similaires des hautes écoles italiennes et allemandes. La galerie de Berlin renferme des ouvrages antérieurs au changement qu'opéra Giotto dans le style archaïque primitif, c'est-à-dire conçus sous l'influence absolument byzantine. Ces ouvrages sont presque constamment exécutés avec l'or qui couvre les fonds et qui borde invariablement les traits et les contours des draperies.

Les paysages, absents de ces tableaux, sont remplacés par des compositions architecturales empruntées au style du plein cintre. Dès que Giotto paraît, à ces décorations cintrées succèdent des décorations ogivales épanouies au-dessus des personnages et séparant les groupes par de fines colonnettes ; aux têtes fortes et graves, des visages ovales et souriants ; à l'or inévitable des fonds et des bordures, la couleur et les ornements. Le même fait se produit aux mêmes époques à Toulouse, comme si notre ville était en communication suivie avec Florence et Cologne. Les fonds monotones, les encadrements en forme de dôme à plein cintre, la lourdeur relative des figures qui marquent les premières miniatures de 1350 à 1367, disparaissent subitement à cette époque pour faire place à l'élégance gothique des personnages, à l'épanouissement des ogives treffées, et l'or s'efface sous la note harmonieuse des couleurs.

Nous devons constater, à part la relation purement relative à la technique dont nous parlons, qu'aucune autre relation esthétique n'existe encore entre nos miniaturistes et les peintres allemands et

italiens des mêmes époques. Le naturalisme que les premiers de ces peintres parvinrent à extraire de l'art byzantin et qui leur servit à donner aux visages de leurs personnages une beauté supérieure comme expression à celles des têtes antiques, était inconnu à nos humbles imagiers. A peine devine-t-on vaguement, au caractère préconçu et particulier des créations de portraits de ces imagiers, l'influence du style ogival que Giotto employa pour arriver par une pente naturelle à l'étude raisonnée de la nature et de l'antique. Le passage de l'époque *dorienne* à l'époque *ionienne*, qui se produit dans l'art italien au treizième siècle, ne se sent à Toulouse qu'au quinzième siècle.

Le portrait n'existe encore que de nom dans l'école toulousaine au treizième et au quatorzième siècle, ou plutôt n'existe que d'intention; nos miniaturistes, en rangeant nos huit capitouls deux à deux sous des dômes élégants, en reproduisant leur pittoresque costume mi-partie violet et rouge, leurs chausses éclatantes, ont simplement cherché à donner des indications sommaires d'individualité. Le progrès s'affirme cependant, car en 1392 les magistrats consulaires ne sont plus représentés debout et parallèllement, mais assis dans des poses assez variées; un simple trait plat ne marque plus alors les visages, le modelé produit le relief, et les joues se parent d'un incarnat vivant.

Les miniatures qui accompagnent l'œuvre rimée de la *Canzo de la Crozada* sont encore plus archaïques que celles de l'hôtel de ville; elles n'ont d'ailleurs ni la physionomie pittoresque du langage roman, ni le vif accent des rimes de Vilhem de Tudelle.

Cependant ces miniatures ne laissent pas d'être remarquables, dit M. Fauriel... « Les figures sont groupées avec plus de variété de mouvements et d'effet que l'on n'en trouve dans les miniatures de la même époque en d'autres pays. » Une particularité ôte à la plupart d'entre elles l'intérêt que nous cherchons dans une étude sur le portrait; c'est que plusieurs ont le visage recouvert entièrement par le casque à visière rabattue, en usage à cette époque. Nous disons plusieurs de ces figures et non pas toutes, car on peut remarquer par exemple dans le dessin représentant un chevalier qui fait panser ses blessures, au siége de Moissac, des têtes rendues dans tout leur détail, et qui sont évidemment des portraits. Un vrai portrait existe d'ailleurs en tête du vieux poëme, c'est celui de

l'auteur lui-même. Singulière préoccupation ! Vilhem de Tudelle ne veut pas se séparer de son ouvrage et de ses lecteurs. Avec quel soin le miniaturiste nous le représente se retournant vers le public pour bien mettre à découvert son visage dans le moment où le manuscrit placé devant lui sur le pupitre attend cependant la suite de ses rimes !

Marqué, comme nous l'avons fait observer, par un développement merveilleux d'esprit poétique et artistique, le moyen âge semblait servir à souhait les ardeurs de l'imagination méridionale. En même temps que paraissent les poëmes illustres de *Philomena du Barry de Nîmes,* de la *Belle Maguelonne,* de la *Canzo de la Crozada,* on voit sortir de l'atelier des artistes non-seulement les miniatures curieuses dont nous venons de parler, mais des fresques, des verrières magnifiques et des statues monumentales.

Les documents de la peinture du portrait à la fresque ne sont pas nombreux, mais ils offrent un intérêt considérable. Catel nous a laissé une description détaillée des images des comtes de Toulouse placées à Saint-Sernin dans la chapelle qui servait à ceux-ci de sépulture. « *Des deux costez,* dit l'historien, *étoit l'image de la Vierge peinte sur la muraille, et aux deux costez sont représentés deux comtes de Toulouse à genoux* en cottes avec l'écusson de la croix pommelée. » On lisait cette inscription au-dessous des peintures :

Hic requiescit Guillhemus Taillefer
et Pontius comes Tolosanus.

Dom Vaissette dit que les figures peintes sur le mur étaient au nombre de quatre : celle de Taillefer, de Pons, de Guillaume IV et de Raymond de Saint-Gilles. Selon l'auteur bénédictin, les corps des trois premiers comtes, enterrés d'abord dans un cimetière public, furent portés à Saint-Sernin en 1119, époque où l'église fut à peu près terminée. Les portraits sont évidemment de la fin du douzième siècle. Ils furent probablement l'œuvre de ces peintres habiles des derniers jours de la période romane, dont nous admirons encore les ouvrages sur les murs de la chapelle des *sept dormants.*

Outre de belles fresques, le treizième siècle a produit chez nous

de superbes verrières. D'après des traditions bien établies, nous possédons dans le chœur de notre métropole quelques portraits peints sur verre de la fin du treizième siècle et provenant des Jacobins. Tout, en effet, démontre que ces verrières sont contemporaines de la grande époque de saint Louis. Tableaux admirables ! Ce Louis IX dans son manteau de pourpre brillant de fleurs de lys, ce chevalier inconnu, à genoux, dans son armure aux effets argentés, ce Louis d'Anjou, évêque de Toulouse, si touchant et si jeune sous la mitre, sont bien les figures d'un temps ou l'héroïsme, la piété et l'art étaient dans une merveilleuse floraison.

Sous l'influence des idées antiques popularisées par les artistes grecs au dixième siècle, de splendides monuments étaient sortis de notre sol : l'église de Saint-Gilles, le cloître de la Daurade, l'église Sainte-Trophime, les cloîtres de Moissac et de Saint-Étienne appartiennent à cet épanouissement particulier de l'architecture byzantine, appelée néo-grecque, parce que, prodigue d'ornements, de reliefs et de statues, elle a été une imitation de l'antique

Cette période architecturale donna naissance à une école de sculpture importante ; des œuvres remarquables en sortirent, comme le prouvent surabondamment les bas-reliefs en marbre encastrés dans les murs de l'église Saint-Sernin, les statues du cloître de la Daurade, celles du cloître Saint-Étienne, signées Gilabertus. Quelques-unes de ces statues concernent l'art spécial du portrait.

Si en regard des portraits les plus anciens que possède le Midi, c'est-à-dire des figures d'évêques gravées en creux, trouvées à Maguelonne, et dont le visage, selon les usages de l'art mérovingien, est fait de matières précieuses, nous plaçons le portrait de Durand, évêque de Toulouse et abbé de Moissac, sculpté dans cette dernière ville, nous pouvons immédiatement nous rendre compte de la marche de l'art du portrait du huitième au douzième siècle. Les contours incertains et sans précision font enfin place à des lignes fixes arrêtées dans le sens que fournit la nature.

Malheureusement nous n'avons à rattacher à cette belle période sculpturale néo-grecque que les portraits de Durand, abbé d Moissac, que ceux de Béranger III, de Guillaume IV dans l'abbaye de Saint-Sylve, sculptés sur des pierres tombales ; enfin le portrait au dessin de Thorson, comte de Toulouse.

L'œuvre sculpturale la plus saillante du treizième siècle est le

tombeau de Guillaume III, de Rodolphe, évêque de Carcassonne. C'est un monument digne du célèbre prélat qui traça le plan de la cité de sa ville épiscopale. Guillaume III semble vraiment présent et vivant dans sa statue, tant les traits en sont rendus avec détail et tant le costume est scrupuleusement reproduit. Autour du sarcophage, et dans ses douze arcades, est représenté un cortége de moines et de prêtres assistant aux funérailles de l'évêque. La coiffure variée des têtes, les costumes particuliers des personnages indiquent une reproduction de portraits et excluent toute supposition de travail d'imagination. C'est un recueil de figures dans le genre de celles que contenaient les Annales toulousaines.

II

Le quinzième siècle correspond pour les peintures du Midi au quatorzième siècle italien. A Florence, les principes de Giotto s'affermissent avec Simon Mammi et Taddeo Gaddi; le naturalisme, un naturalisme tempéré par l'élégance rêveuse de la ligne ogivale et la savante correction du galbe antique, se fait sentir dans les portraits; ceux-ci arrivent à la vérité absolue du trait et de l'expression. Certes les capitouls qui, sur un vélin de 1440, siégent gravement à l'angle d'une cour fraîchement gazonnée, manquent du naturel de physionomie qu'on remarque dans les peintures italiennes; mais ce sont des portraits naïvement reproduits dans des attitudes presque vraies et avec une couleur très-fine et très-blonde. La simple intention de ressemblance que nous avons constatée dans les miniatures du treizième siècle est remplacée par la ressemblance elle-même.

Ce qui rapproche surtout les artistes toulousains du quinzième siècle de ceux du quatorzième en Italie, c'est le grand sentiment du style, la vive compréhension du caractère de l'art antique très-apparents dans les œuvres de la statuaire et dans certaines compositions historiques.

L'apparition des œuvres du portrait des peintres de l'hôtel de ville de Toulouse au quinzième siècle, fut précédée au quatorzième par de magnifiques productions de la statuaire. Deux hommes de génie, deux évêques, donnèrent une impulsion féconde à la sculp-

ture. Esprits éminents pour leur siècle, ils firent passer leur goût exquis dans l'âme des artistes méridionaux : ce furent Jean de la Tyssandière, évêque de Rieux, et Dominique de Florence, évêque d'Albi. Jean de la Tyssandière eut l'idée de créer une chapelle, destinée à devenir un véritable musée, pour laquelle il fit exécuter des statues, entre autres celle de saint Louis, évêque de Toulouse, et celle qui est sa propre image, statues qui peuvent à bon droit être considérées comme l'expression la plus élevée du génie méridional au moyen âge. Nous n'hésitons pas à dire que les célèbres productions de Donatello en Italie et d'Adam Kraft en Allemagne sont inférieures, non comme science, mais comme style, à celles des artistes inspirés par l'évêque de Rieux. Dominique de Florence, somptueux comme son collègue, fit élever le superbe portail en pierre qui donne accès à Sainte-Cécile d'Albi. Cet évêque désira être reproduit sur ce portail dans une scène où, escorté d'un chanoine de son église, il est présenté à sainte Cécile. On lit l'inscription suivante au-dessous de la figure :

O alma sancta Cecilia, sis mihi, quæso, propitia

Les statues dont nous parlons furent, avons-nous dit, une préparation à la formation de l'école magistrale des portraitistes au quinzième siècle. Cette préparation se reconnaît aussi dans les œuvres de peinture faites à la fin du quatorzième siècle et qui servent de transition entre l'art archaïque et l'art moderne. Ces œuvres sont : la fresque des Carmes représentant *Charles VI*, la fresque de l'église Saint-Exupère de Blagnac, où nous trouvons des portraits de chanoines et de capitouls, et les panneaux conservés à l'église de Belpech, panneaux représentant Benoît XII, Cojordan, évêque de Mirepoix, le cardinal de Curti et l'abbé de Boulbonne.

Ces intéressants essais pâlissent à coté des productions magnifiques des miniaturistes de l'hôtel de ville de Toulouse et de celles du roi René de Provence au quinzième siècle.

Un exemple du perfectionnement de l'art toulousain s'offre à nous dès 1412. Charmant tableau ! Les capitouls, à genoux sur deux rangs convergeant vers le centre et ayant derrière eux des personnages représentant leurs saints patrons, regardent une séduisante figure de la Vierge assise sur un trône au milieu de la scène. Ce que Cimabuë dans ses méditations byzantines rêva de distinction;

ce que Giotto rechercha d'élégance sous la vision sereine de l'élancement de l'ogive, semblent réunis pour composer le type poétique et grave, souriant et digne de cette Vierge de la miniature de 1412, tenant l'enfant Jésus penché, les bras étendus vers les capitouls! Ceux-ci ont encore des visages conventionnels, mais, chose curieuse, les saints patrons qui les escortent ont des traits distinctifs et dénotent la préoccupation de la ressemblance! Ces visages, délicieusement peints et modelés, paraissent évidemment des portraits.

Devant la miniature toulousaine intitulée : *le Rétablissement du Parlement,* on se sent dans l'atmosphère de la vie réelle. Ce sont bien là des hommes qui ont vécu. Ils ont le regard grave et pensif, le caractère ouvert et franc qu'on remarque dans les statues du sanctuaire d'Albi. Le naturel des figures de ces riches bourgeois, de ces magistrats, n'a rien de la vulgarité technique affectionnée par les Flamands. Dans la copie des traits, les artistes du Midi ont écarté avec soin ce que la nature peut présenter de grossier et de défectueux. Chardin n'a pas peint la bourgeoisie sous un jour plus pénétrantet plus fin.

Les artistes toulousains n'eurent pas seulement le sentiment des choses extérieures et de la vie organique, ils devinèrent le caractère des hommes appartenant à l'histoire. L'*Entrée à Toulouse de Charles VII,* décrite par Lafaille, nous montre le roi à la fois dans la bonhomie de sa physionomie et la noblesse de son rang.

On retrouve cette aptitude particulière d'idéalisation, cet art de donner un corps pour ainsi dire à l'idée historique non-seulement dans les œuvres des peintres de l'hôtel de ville de Toulouse, mais dans ceux de la cour de Provence à cette même époque. Elève de Jean Van Eych de Bruges, le roi René avait un rare talent pour le portrait; jeune encore, il exécuta ceux des ducs Jean Sans peur et Philippe le Bon. On connaît cette légende touchante qui fait parcourir à René ses États, logeant tantôt chez ses féaux barons, tantôt chez ses bourgeois, et leur laissant en souvenir son portrait avec cette devise : *Sicelidum regis effigies est ista Renati.*

Le bon roi de Provence portait une inspiration de poëte dans ses études de peinture. Le charme délicat du portrait de *Jehanne de Laval,* « très-noble dame fort aymée du monarque », n'est dépassé que par l'expression de grandeur royale de celui du duc de Bourbon peint dans le manuscrit intitulé : *les Tournois du roi René.*

On peut dire hardiment, en se basant sur les recherches d'une critique impartiale, que nulle école de portrait en France ne fut plus brillante et surtout plus savante que l'école officielle de Toulouse. Qu'on rapproche, prise dans une donnée historique identique, la figure du *Charles VII entrant à Rouen*, exécutée par un miniaturiste du Nord, de celle du *Charles VII entrant dans la capitale du Languedoc;* combien le roi, marchant alourdi par son armure, tel qu'on le voit dans le manuscrit d'Anne de Bretagne, est loin du souverain plein de haute dignité et d'affable grandeur représenté sur le vélin de nos Annales ! Les portraitistes du Nord au quinzième siècle sont bien les contemporains de Jean Chartier, le chroniqueur de France, pour la vie de Charles VII, qui écrivit si sèchement les récits d'un règne illustré par Jeanne d'Arc.

Comment nos peintres méridionaux parvinrent-ils à donner une si parfaite idée de l'homme intérieur et des convenances historiques au moyen d'un choix de traits, d'attitude et de physionomie? Ils vivaient, peut-on dire, dans une atmosphère de savoir et d'inspiration. La Provence avait écouté chanter le Tasse et Pétrarque ; le Languedoc possédait un collége de poésie et une université qui s'étaient développés parallèlement à son école d'art, et où Virgile et Aristote étaient en honneur dès le treizième siècle. Raymond de Sébonde n'avait-il pas le premier en France appelé l'attention des esprits vers l'observation de la nature, et Gano, dans ses écrits, n'avait-il pas donné le goût exact de l'étude et du caractère des choses de l'histoire?

III

Tandis que la capitale de France agrandissait subitement sous François Ier sa renommée et son ascendant national, les villes de province qui avaient jeté autrefois un éclat considérable perdaient peu à peu leur prestige et leur autorité, et surtout toute estime pour leur esprit original et toute confiance dans leur valeur particulière.

Une seule cité française possédait encore des éléments de vie propre et de résistance à l'absorption du pouvoir central, grâce à un passé brillamment autonome, à une réputation séculaire, à des

fastes spéciaux enviés en Europe, à des œuvres exceptionnellement remarquables. C'était Toulouse.

Mais si de glorieux souvenirs pouvaient lui préparer encore de nouvelles destinées, la cité palladienne était désormais condamnée à être modeste, moins à cause des hommes qu'elle produisait alors qu'à cause du rang hiérarchique de plus en plus subordonné où elle était descendue et qui lui faisait plus vivement sentir la perte de son influence vis-à-vis de la capitale. Elle n'avait plus ni indépendance, ni sécurité, ni protection à accorder au génie, et cependant elle ne prétendait pas, au seizième siècle, abdiquer la vieille foi qu'elle puisait dans ses traditions artistiques.

Nous avons raconté les diverses périodes suivies par l'École des peintres de l'hôtel de ville de Toulouse, et nous avons montré au quinzième siècle le portrait exécuté dans de curieuses conditions de sincérité, de logique et même de style. En dépit du prestige merveilleux, mais un peu égoïste, qu'exerçaient en France les artistes de la capitale, les progrès successifs de nos portraitistes promettaient d'heureux résultats au commencement de la Renaissance. Bachelier n'arrivait-il pas de visiter à Rome les écoles fondées par Léon X, les statues exhumées du Forum par l'archéologue Pomponio Leto ?

Louis d'Amboise II et Charles de Robertet, évêques d'Albi, n'avaient-ils pas appelé d'Italie de nombreux artistes, non-seulement des décorateurs, mais des peintres d'histoire du plus grand mérite, chargés d'exécuter au palais de l'évêché ces superbes peintures, vénitiennes par le coloris, romaines par le dessin, qu'on a récemment découvertes ?

Grâce aux circonstances dont nous parlons, tout faisait présager que l'antiquité, dont le Midi avait déjà vaguement, pour ainsi dire, aperçu le génie à travers les âges et la poussière de son sol, rajeunissait entièrement notre art local au seizième siècle. Le monde grec et romain que Boyssonné célébrait en vers d'une élégante latinité, dont Jean de Pins recueillait si pieusement les manuscrits, paraissait bien propre à ranimer le gout éclairé de nos portraitistes.

Étrange destinée du génie méridional ! les théories importées d'outre-mont et d'outre-Loire effrayèrent un moment l'art local du portrait lié en quelque sorte aux souvenirs intimes de l'autonomie

et peut-être aussi à l'initiative directe des hommes savants de notre pays. Formé à l'étude d'après certains types familiers à son regard, habitué aux originalités vives de certaines expressions et de certains caractères, l'art local parut tout à coup ne pas comprendre des doctrines à l'usage de sociétés mortes et qui se présentaient à lui non plus sous la forme un peu abstraite qu'elles avaient jusque-là revêtue dans les livres classiques, mais dans les chefs-d'œuvre mêmes de la sculpture ancienne.

N'y avait-il pas d'ailleurs une immense difficulté à accommoder à un corps de principes représentant des aspirations particulières et disparues, la figure humaine méridionale, si précise dans ses allures, si vivante, si déterminée dans ses traits ? Comment les descendants de ces artistes qui avaient dessiné les guerriers dans la chronique de Vilhem de Tudelle, peint et classé nos consuls siècle par siècle, dans les annales de la cité, reproduit sur les murs du cloître des Augustins, et couvert tant de monuments de personnages de notre histoire, comment auraient-ils pu associer sans hésitation ce qu'il y avait de traditionnel, de typique et pour ainsi dire de séculaire dans le visage méridional, aux nouvelles et sévères tournures classiques? Travail aussi difficile à réaliser que celui d'assouplir la vivacité de l'idiome roman des chroniques et la pesanteur du mauvais latin de Bertrandi aux correctes et souples périodes de la langue antique !

Certes, les artistes étaient nombreux à Toulouse à l'époque de l'arrivée de François 1er dans nos murs, comme le prouvent les magnificences préparées pour la réception de ce monarque. Parmi ces artistes, plusieurs avaient un talent supérieur. Le vitrail de la *Descente de croix*, à Saint-Étienne, œuvre d'un disciple du fameux Guillaume Papillon, le cède-t-il, au point de vue de la consistance du coloris et de la science, aux œuvres de Cousin, à Saint-Étienne du Mont à Paris? L'hôtel de Bernuy n'a-t-il pas des élégances de conception, des épanouissements d'arabesques comparables à ceux qu'on remarque au château d'Anet ou de Gaillon ? — Les fresques de l'église Saint-Sernin, attribuées à Trassabot, les sculptures de la cathédrale d'Auch, et jusqu'au bel escalier de pierre de la tour des Archives du Capitole, élevé par Guillaume Norman, ne prouvent-ils pas une entente exceptionnelle d'effet monumental ?

Cependant, les artistes de talent que possédait Toulouse ne pro-

duisirent qu'exceptionnellement au seizième siècle dans le genre d'art dont nous nous occupons, des œuvres brillantes pouvant rappeler, à des degrés plus ou moins heureux, les œuvres similaires réalisées à la même heure dans la capitale.

Mais ces œuvres locales méritent tout l'intérêt de l'historien et du critique.

Les miniatures de l'hôtel de ville nous fournissent sinon les meilleurs, au moins les plus nombreux et les plus curieux documents. Ces miniatures correspondent, selon nous, à trois évolutions successives et bien déterminées de l'art de la peinture, marquées dans le livre des annales. La première est due à l'influence et à l'habileté de Charles Pingault, peintre de l'hôtel de ville ; les deux autres, qui nous conduisent à la fin du seizième siècle, se personnifient dans Serve Cornoailhe et Arnault-Arnault, successeur de Pingault, dans la charge de peintre de l'hôtel de ville. — A son prédécesseur dans la décoration des annales, c'est-à-dire à l'auteur des miniatures représentant les capitouls en 1502, en 1504, en 1510, Pingault ne semble pas avoir pris le brillant et intense coloris qui marque d'effets chatoyants les étoffes rouges des toges consulaires, ni la hardiesse vive et magistrale du coup de pinceau qui d'une seule teinte martèle le relief et le caractère des traits ; mais il a dérobé à ce peintre inconnu cette fine pénétration de regard qui transporta sur le vélin les vivantes personnalités du groupe d'avocats figurant au prétoire de 1504. Il fit plus encore que de s'assimiler les qualités techniques de son devancier; il fit pénétrer, le premier, d'une manière brillante, non-seulement dans l'ordonnance des compositions, mais dans les lignes de ses figures, quelque chose du sentiment élevé et des dispositions savantes de l'art antique. Ce problème du perfectionnement de l'art local par les principes absolus et permanents des écoles classiques, il tenta de le réaliser. Heureuse audace qui l'a porté à chercher le style, à dépasser l'imitation servile de la nature et à donner à son *François II,* à cheval sous le dais de velours, un air de jeunesse forte et hautaine répondant aux fières et nouvelles destinées qui attendaient la royauté française !

L'*Entrée à Toulouse d'Éléonore d'Autriche* se distingue par des qualités de science historique moins que par celles de l'art du portraitiste. Mais combien ces dernières sont saisissantes dans la

miniature représentant les capitouls de 1542! Ces capitouls, rassemblés sous un vestibule renaissance, ont certainement posé longuement devant l'artiste, soigneux non-seulement des physionomies dont le caractère local est frappant, mais des moindres formes et des moindres nuances miroitantes de la barbe et des cheveux. Cette miniature nous donne le portrait à la façon de Clouet, c'est-à-dire le modèle absolument circonscrit par des traits particuliers dans l'unité de sa vie individuelle.

En 1550, vers l'époque où l'on peut placer la nomination de Serve de Cornoailhe comme peintre de l'hôtel de ville, une seconde manière s'affirme dans notre école de portrait. La composition de l'*Entrée de Montmorency* à Toulouse a quelque chose de complétement moderne dans la façon un peu dramatique et mouvementée avec laquelle le peintre fait avancer le connétable et le syndic en face du spectateur; la composition, disons-nous, a une allure moderne, mais plus accentuée encore est cette allure dans la figure pleine d'une majestueuse et libre aisance de ce syndic montant une mule à caparaçon noir et or, et vêtu lui-même d'une longue robe noire traînant jusqu'aux pieds de sa monture; figure étrange sortant toute vivante de la poudre des archives qu'on est surpris de rencontrer au milieu de ces capitouls encore rangés selon les traditions du vieux style archaïque et qui lui sont antérieurs de plusieurs siècles comme type et comme caractère. Ce syndic est l'homme toulousain du seizième siècle peint dans son geste le plus expressif et dans les traits de ses fonctions locales les plus nobles, on peut dire même les plus savamment idéalisés.

La dernière phase parcourue par l'art des miniaturistes toulousains nous fournit un magnifique et unique spécimen. Ce sont les premiers portraits à l'huile des capitouls de l'année 1585.

Rien de plus curieux que cette œuvre toulousaine, tant au point de vue de la variété et de la force des physionomies qu'à celui du fini excessif du modelé, de la finesse élégante du trait, de la fidélité de recherche des carnations. On ne peut pas pénétrer plus avant dans les lignes et dans les expressions qui constituent la double individualité morale et physique de l'homme. Voici le noble et voici le bourgeois : on les reconnaît, celui-ci à sa distinction aristocratique, celui-là à sa finesse de marchand, sans consulter l'épitoge d'hermine coupée d'or ou d'argent qui les différen-

cie. Chose surprenante! à l'air de haute dignité de leur charge, ils joignent je ne sais quelle profonde et grave préoccupation, la préoccupation d'hommes qui ont été mêlés à de terribles événements de guerre civile. Ne sont-ce pas là les magistrats qui reçurent avec froideur les supplications de Duranti poursuivi à mort par le peuple irrité? Ce qu'ils regardent avec une fixité si effrayante et des visages si pâles, n'est-ce pas le corps du premier président roulé sanglant dans une toile sur laquelle était peint le portrait de Henri III? Les plus hautes spéculations de l'art antique ne sont pas absentes de cette œuvre flamande par le détail, italienne du temps de Caravage par le goût, et où le style, c'est-à-dire le rapport des traits avec l'expression dominante du caractère et les exigences du rang, est rendu avec une exceptionnelle subtilité de pinceau. Quesnel n'a pas laissé une galerie de contemporains supérieure comme valeur à celle du peintre de l'hôtel de ville, auteur de la miniature dont nous nous occupons, peintre que l'on peut supposer être Arnault-Arnault, successeur de Cornoailhe.

Les œuvres de portrait dont nous venons de parler sont, avons-nous dit, intéressantes; en voici une vraiment remarquable : nous voulons parler du portrait de Cujas conservé dans le cabinet du premier président au palais de justice de Toulouse. Qu'on se figure une de ces têtes admirablement fines et précises de François Clouet, mais où Holbein aurait ajouté je ne sais quel sentiment pensif et philosophique particulier à l'École de Nurenberg; qu'on se figure un des types toulousains d'Arnault-Arnault, ennoblis chez nous au seizième siècle par l'habitude de la pensée, par la trace d'études scientifiques, de ces études que Boyssonné accompagnait de recherches cicéroniennes et Pibrac d'érudition poétique, et l'on aura une idée esthétique du portrait conservé au palais de justice. C'est là l'œuvre qui résume le mieux l'art local du portrait au seizième siècle et ses affinités avec les belles œuvres des maîtres de la Renaissance à Paris. C'est là, en quelque sorte, le dernier effort de l'école séculaire des miniaturistes toulousains. Il ne manque à la perfection de cette œuvre profondément pensée et élégante, que la largeur de touche et la libre allure des maîtres du dix-septième siècle. Telle qu'elle est, c'est la plus curieuse synthèse du travail de perfectionnement de l'art du portrait du treizième à la fin du seizième siècle.

La décadence devait suivre de près à Toulouse la perfection relative de l'œuvre du portrait de Cujas. Dès que Boulvène, peintre de l'hôtel de ville en 1690, fut allé étudier les artistes de Fontainebleau, l'inspiration méridionale s'affaiblit chez lui. Son tableau *Allégorie sur les devoirs des magistrats* est sans attache avec les traditions de notre école ; la distinction naïve du trait, les émotions du sentiment personnel qui distinguaient cette école, sont remplacées par les lentes et froides combinaisons techniques, le parti pris conventionnel des méthodes classiques. En mêlant, sans transition prudente, le goût italien à l'inspiration méridionale, Boulvène ne sut pas faire une place prépondérante au tempérament local.

Il nous est impossible de suivre les phases de splendeur et de décadence de l'art du portrait dans la sculpture toulousaine, comme nous venons de les suivre pour ce qui regarde la peinture. La raison en est simple et fâcheuse : les œuvres de portrait sculpté ont été détruites aux époques de révolution.

Nous ne pouvons regarder en effet que comme de curieux morceaux décoratifs la statue d'albâtre de Guillaume de Briçonnet, cardinal de Narbonne ; celle de Roger de Sarrieu, mestre de camp, et la figure à genoux de Gabriel de Minut, l'auteur du *Livre de la Beauté* (au Musée de Toulouse). Combien ne devons-nous pas déplorer la perte de nos meilleures productions locales du portrait sculpté à l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire de ces trois médaillons qui ornaient la façade de la maison de Bachelier et qui représentaient cet artiste et ses deux frères ! Le dessin conservé par l'architecte Lebrun nous montre ce qu'était cette habitation, qui rappelait, par sa noble sobriété, les maisons que les humanistes de Rome possédaient au penchant du Quirinal sous Léon X. Les médaillons de Bachelier auraient sûrement indiqué comment le maître le plus incontesté de la sculpture toulousaine appliquait les principes antiques à la reproduction de la figure humaine.

Quoique dans l'étude que nous venons de faire sur l'art du portrait toulousain au seizième siècle, de nombreux documents nous aient fait défaut, la plupart ayant péri, comme nous l'avons fait remarquer, dans les luttes religieuses qui ensanglantèrent notre ville et spécialement dans le pillage plusieurs fois renouvelé de l'hôtel de ville par les protestants, nous pouvons cependant avoir une idée générale du caractère nouveau que prit cet art au seizième

siècle. Nous voyons la ressemblance, c'est-à-dire le travail d'imitation de la nature, commencé au treizième siècle, atteindre une sorte de perfection, comme sincérité, dans les miniatures de l'hôtel de ville, et le caractère des têtes s'ennoblir et s'idéaliser peu à peu. Nous voyons enfin, délicieusement réalisée dans le portrait de Cujas, cette préoccupation d'élégance antique, qui était le but des recherches des artistes de la capitale à cette époque.

Si nos portraitistes locaux, dans la généralité de leurs œuvres, sont restés inférieurs à ceux de Paris, ne pourrait-on pas affirmer que ce ne fut pas entièrement leur faute ?

Ne doit-on pas croire que l'époque appelée la Renaissance fut tout à coup interrompue chez nous par la grande querelle religieuse entre les catholiques et les protestants, par les soulèvements dramatiques de la Ligue, et qu'après Bachelier, qui illustra la première moitié du seizième siècle, l'histoire de l'art a subi une lacune forcée et regrettable de presque un demi-siècle ? N'est-il pas naturel de penser que Freydeau, l'auteur de ce ravissant poëme d'architecture élevé au début du dix-septième siècle, et qu'on appelle le *Petit Cloître des Augustins,* est le continuateur direct, l'héritier du génie de Bachelier, comme Chalette, l'admirable peintre des *Capitouls au pied de la croix,* œuvre contemporaine du *Petit Cloître,* est le disciple illustre et immédiat de Pingault !

L'histoire de l'art au seizième siècle est incomplète, si l'on sépare absolument les tentatives de renaissance des miniaturistes du temps de François II, des œuvres superbes et magistrales des peintres toulousains sous Henri IV.

Le progrès qu'affirme l'hôtel de Bernuy atteint, sous d'autres formes, une sorte de perfection dans la petite *cour des Augustins,* et la correction que cherche Cornoailhe dans ses Capitouls se réalise pleinement dans les portraits de Chalette.

IV

Nous avons vu l'art du portrait passer dans le Midi, depuis le treizième siècle, par trois phases bien distinctes. Dans la première, il n'a été qu'une représentation sans sincérité, obtenue par des traits

généraux, par une opération superficielle de la mémoire. Evidemment la nature n'était pas consultée directement pour ces œuvres purement décoratives, et destinées, sous la forme de statues, à orner, comme autrefois à Athènes, les vestibules des temples, et sous la forme de miniatures, à relever par la grâce du dessin et du coloris la monotonie graphique des pages des annales locales. Comment procédaient les artistes du moyen âge? On doit supposer qu'admis à voir de près les personnages dont ils avaient à reproduire l'image, leur travail n'était qu'une évocation recueillie et silencieuse de souvenirs plus ou moins précis. Ces conditions défavorables pour la reproduction de ressemblance ont dû être imposées avec persistance aux artistes, car au seizième siècle Parmesan, ayant à peindre Charles-Quint, fut simplement autorisé à pénétrer dans la salle où se trouvait le souverain.

La seconde phase du portrait qui marque le quinzième siècle est plus intéressante. Peintres et sculpteurs se décident à interroger la nature, et tout en reproduisant celle-ci dans ses plus intimes détails, introduisent un discernement délicat, une méthode heureuse dans leur travail. Ils commencent à faire un choix dans les matériaux qui servent à l'imitation de la ressemblance du visage humain. Pline parle des sculpteurs réalistes de son temps, qui moulaient la nature pour obtenir une image plus ressemblante. Quoique recherchant sur la pierre et sur le vélin la fidélité des formes avec une sincérité scrupuleuse, les artistes du moyen âge ne tombent pas dans ce procédé servile. Leur pinceau et leur ciseau restent libres en présence de la physionomie et des traits de l'homme.

Les portraits du quinzième siècle reproduisent en général la ressemblance, mais sont encore marqués du signe conventionnel des époques romanes et des premiers temps gothiques. Avec une moindre valeur, ils reproduisent cette double tendance du style plein cintre et du style ogival, qu'on retrouve dans l'École de Cologne, sous le pinceau de meister Wilhem et de meister Stephan, c'est-à-dire que l'on y remarque tantôt les têtes faites sur un même type, les attitudes répétées, les fonds identiques, tantôt la recherche d'effets pittoresques, l'étude curieuse de la nature et le sentiment de l'unité individuelle des modèles. Nos portraitistes, — tout en cherchant à donner aux visages qu'ils copient un caractère de dou-

ceur inaltérable, une grande placidité d'expression, le caractère d'une beauté à la fois simple et élevée, uniques soucis de l'art primitif, — examinent avec curiosité les phénomènes du monde visible et en reproduisent les premiers effets détaillés. C'est une préparation aux libertés du pinceau, au luxe varié de décoration, aux méditations profondes du visage humain que révèlent les œuvres de l'époque de la Renaissance.

Au seizième siècle, l'art du portrait atteint dans le Midi une sorte de perfection qui ne le cède en rien à celle que lui donnèrent à Paris les premiers maîtres de la Renaissance. Singulière précocité de notre esprit artistique. Dès les premiers temps du quinzième siècle, des documents authentiques attestent la prééminence de notre École de portrait sur toutes les Écoles de France. Cette prééminence datait sans doute du treizième siècle, mais au seizième quelques-uns des portraits des peintres de notre hôtel de ville sont de véritables chefs-d'œuvre comme exécution matérielle et comme science esthétique.

La recherche du fait de la ressemblance par la copie simplement mathématique et matérielle des traits est dépassée. On voit apparaître dans le portrait la préoccupation timide encore, mais évidente, de la vie morale naïvement entrevue sur le visage humain. Le portraitiste ne se borne plus à la simple reproduction des formes ; par la sensibilité de son âme, il arrive à exprimer le caractère, la qualité de l'individu qu'il représente, c'est-à-dire à produire un spectacle moral. Il fait un choix dans les traits comme dans la physionomie, et ramène la forme humaine à une sorte d'unité générale d'expression et de lignes. Enfin, il peint l'homme non pas seulement dans la réalité ordinaire individuelle, mais dans la réalité typique et supérieure.

Ce fut là la troisième phase du perfectionnement de l'art du portrait dans le Midi. Lorsque les artistes de la Renaissance survinrent, il y avait un siècle que les peintres de l'hôtel de ville de Toulouse réalisaient d'une manière naïve encore sans doute, mais forte et pénétrante, le type individuel de l'homme. Esprit et chair, celui-ci était peint dans son entité parfaite et dans son unité absolue. Clouet, qui nous a légué le portrait des princes de la cour de François Ier; Quesnel, qui dans sa vivante galerie a fait entrer tous les hommes illustres et toutes les femmes galantes du temps de Henri II; Léo-

nard Gauthier, dont le génie a fait revivre la pléiade des poëtes de Ronsard, n'ont rien innové en fait de méthode.

On peut dire aussi qu'ils n'ont rien innové en fait de principes, car la sincérité élégante, la logique savante, l'esprit de synthèse qui distinguaient ces maîtres faisaient partie de l'esthétique, qu'appliquaient d'une manière toute d'intuition les peintres admirables des Écoles de Languedoc et de Provence depuis le quinzième siècle.

Bernard Benezet,

Membre de la Société archéologique du midi de la France.

VI

LES PEINTRES VERMAY

1529-1657

Dans l'histoire de l'art comme dans celle des peuples, à côté des grandes figures qui absorbent toute l'attention, il y a des personnages secondaires que l'éclat des premières met dans la pénombre; ils sont aux célébrités comme l'anecdote est au fait historique. Mais ces personnages de second ou de troisième plan, considérés isolément, et soustraits ainsi à l'influence d'une écrasante comparaison, ne laissent pas d'offrir un certain intérêt de curiosité.

C'est le bénéfice de cette remarque que j'invoquerai pour réclamer l'indulgence en faveur de quelques notes sur des artistes cambresiens demeurés inconnus.

Le 6 juillet 1529, Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, empereur d'Allemagne, et Louise de Savoie, mère de François Ier, roi de France, arrivaient à Cambrai, la première à quatre heures de l'après-dînée, la seconde à six heures du soir.

Elles y venaient traiter de la paix entre les deux souverains, laquelle fut signée le 24 du même mois et prit le nom de *paix des Dames*.

Chacune des deux princesses amenait avec elle, parmi un nom-

breux et brillant entourage, son peintre en titre. Madame de Savoie logeait à l'hôtel Saint-Pol, trop petit pour abriter sous son toit tous les gens de sa royale hôtesse. Ceux-ci étaient dès lors répartis un peu partout dans la ville ; et à l'artiste et à son serviteur on assignait un logis « en la maison Jehan Blaton sur le grand marché [1] ».

Madame d'Autriche était descendue à l'abbaye collégiale de Saint-Aubert. Elle n'eut point à souffrir d'une semblable séparation, et son peintre, du moins, partagea l'hospitalité offerte à Marguerite par les riches chanoines en possession, de temps immémorial, d'héberger les empereurs, rois, princes et grands qui séjournaient à Cambrai.

Les listes des logements de la paix des Dames ne disent point le nom du serviteur en art de la régente de France. Mais, par une requête reposant aux archives du Nord, adressée en 1533 aux exécuteurs testamentaires de la tante de l'Empereur, on sait que le peintre de cette dernière princesse s'appelait Jehan Vermay.

C'était, pense M. Houdoy, qui a publié cette requête dans la *Gazette des Beaux-Arts* [2], celui que Bullart [3] nomme Jean Maïo dit de Vermeyen, et Siret [4], Jean Corneliz Vermay ou de Vermeyen.

Après la mort de sa protectrice, Vermay, selon Bullart encore, fut en faveur auprès de Charles-Quint, qu'il suivit dans ses expéditions et ses voyages.

Peut-être est-ce dans la visite que fit à Cambrai le futur pensionnaire de Saint-Just, lorsqu'il y « fist sa première entrée impériale, le 20 janvier 1539 », que son compagnon laissa dans cette ville son fils Henry, lequel avait embrassé la carrière paternelle.

Celui-ci fut-il amené à se fixer dans la cité neutre [5] par quelques travaux qui l'y retinrent, ou son établissement y fut-il spontané ? Faute de preuves sur ce point, on ne saurait sortir de l'hypothèse. Quel que soit le motif de cette résolution, on trouve dans le compte du domaine pour l'année 1559-1560 [6] une mention ainsi conçue et dont cet artiste est l'objet :

[1] *Les Logements de la paix des Dames;* par A. D. (*Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai,* t. XXXIV, p. 123.)

[2] Tome V, 1872, p. 515.

[3] *Académie des sciences et des arts.*

[4] *Dictionnaire historique des peintres.*

[5] A cette époque, Cambrai conservait encore ce titre de droit, sinon de fait.

[6] Du 6 février 1559 au 6 février 1560, fol. 45.

« A maistre Henry Verman, painctre de ceste cité, auquel Mes-
« sieurs ont marchandé de tirer et pourtraire en un grand tableau
« estant en la grande salle d'en hault de la maison de la ville, la
« pourtraicture et remonstrance de très-resverend père en Dieu nre
« très-redoubté seigneur et prince, Monseigneur Maximilien de
« Berghes par la grâce de Dieu évesque et duc de Cambray, prince
« du sainct empire, comte de Cambresiz, et enssamble celles de
« Messieurs prevost, eschevins, conseiller, collecteurs, quatre
« hommes, receveur, greffier de la chambre des quatre hommes,
« médechin, conchierge, huissiers et aultres officiers de la ville,
« le tout après le (troué)... selon et ainsi que ledit seigneur
« révesrend estoit sur ung théâtre faict et érigé au devant de la
« maison de la ville du costé de la chambre des quatre hommes,
« le jour de sa joyeuse entrée, qui fut le dimanche XXIIIJe jour du
« mois d'octobre XVe lix dernier passé, que lors ledit seigneur y
« feit et presta le serment du duc auquel y fut reçu en toute révé-
« rence et humilité par Messieurs, a este payé par ordonnance et
« brevet de Messieurs, signé Nicolas Charlet[1] au Ve janvier dudit
« an XVe lix (vieux style) payé par le Xe brevet, la somme de IJc
« vj lt. »

Henry Verman était donc ce que l'on a appelé depuis « peintre d'histoire ». Cependant, pas plus fier pour cela, à l'exemple de ses confrères d'alors, se délassant des fatigues de l'art par la pratique du métier, il ne dédaignait pas, à l'occasion, de brosser aussi une enseigne. Dans le même compte, quatre folios plus avant[2], on lit :

« A maistre Henry Verman, painctre, pour avoir painct et doré
« de neuf le tableau portant *Audy Alteram partem,* mis au-dessus
« de la porte du parcquet de la chambre (échevinale)[3] payé par
« marchiet fait l xx st. »

L'année suivante, la peinture précédemment « marchandée » par les échevins est terminée, et ils la tiennent pour précieuse, car on paye quarante sous tournois « à Adrien Pezin pour avoir livré une
« battière[4], avec six lincheulx tendus au-devant du nouveaulx

[1] L'un des greffiers de la chambre échevinale.

[2] Folio 49 verso.

[3] Les échevins rendaient la justice à tous les degrés.

[4] C'est ici un châssis de bois garnissant une ouverture ou brèche dans une muraille. Celle-ci était fermée par des toiles.

« tableau estant en la chambre de Messieurs, craindant la pouldre « pendant le temps qu'on a ouvré et epainé en le chambre » où l'on avait exécuté quelques travaux [1].

Le fils de Jean Maïo avait bientôt fait souche dans sa ville d'adoption, et à une époque où la profession paternelle se perpétuait dans les familles avec le nom, Ponthus, l'enfant de Henry, devenait peintre comme son père, qui l'associait à ses labeurs.

La nouvelle façade, appliquée en 1510 contre les antiques constructions de l'hôtel de ville, avait été surmontée d'une horloge où, pour la première fois, l'heure était frappée par deux automates, célèbres depuis sous les noms de *Martin* et *Martine* [2]. Au bas du campanile, dont ils faisaient l'ornement, et au-dessus de la statue de Notre-Dame de Grâce, patronne de Cambrai, surmontant l'entrée principale de l'édifice, un cadran marquant l'heure aux Cambresiens leur rappelait en même temps la dernière étape de leur affranchissement définitif.

En 1571, l'indication de restaurations jugées nécessaires montre dans l'article suivant que notre peintre, dont le nom s'est modifié, et son fils qui, à l'exemple de son aïeul, a pris la particule, étaient également décorateurs [3] :

« A maistre Henry Vermay et Ponthus de Vermay père et fils, « painctres, pour avoir repainct le cadrant de lorloge de le ville, « avec redoree les quatre évangelistes estant aux quatre coins du« dict cadrant enssamble les quatre armoyries y estans et lymaige « de nre Dame au-dessous ledict cadrant, et avoir painct de blanc « de plomb autour dicelluy cadrant et le capiteau [4] dicelle ymaige « nre Dame et le tout faict selon le devise et marchiet par eulx « faict suyvant lordonnance de Messieurs baillée aux quatre « hommes en plaine chambre, leur a este payé par ledict brevet « la somme de IJ° l xxvj lt. »

C'est la dernière fois qu'il est fait mention de Henry de Vermay, qui disparaît emporté par la mort en laissant à son fils le soin de continuer sa race et sa réputation artistique.

Celui-ci n'y faillit point. Louis de Berlaymont, deuxième arche-

[1] Compte de 1560-1561, fol. 85.
[2] V. les *Martins de l'horloge de Cambrai*, par A. D.
[3] Compte de 1571-1572, fol. 68.
[4] Dais de la niche.

vêque de Cambrai, faisait son entrée dans cette ville, sans bruit, à cause des troubles du temps, le 7 juillet 1572 ; il avait vingt-huit ans. Ponthus reproduisait bientôt les traits du prélat : il le peignait à mi-corps, se présentant du côté gauche et tenant un livre à la main. Dans l'angle supérieur du fond, étaient figurées les armes de l'archevêque [1] ; au bas, on lisait : « *Ludovicus Berlaymont, archiepiscopus Cameracensis* [2]. »

L'artiste ne fait pas que le portrait, il est aussi peintre en tous genres ou plutôt à tout faire.

En 1581, pendant le siége de Cambrai par le duc de Parme, que l'armée flamande du duc d'Alençon contraignait à se retirer après onze mois d'investissement, Ponthus peint, moyennant 30 s., « une « saulve garde de monseigneur le baron D'Inchy, — gouverneur de « la cité pour le frère du roi de France à qui il l'avait vendue, — « pour mettre à lhospital de la ville hors dicelle [3] pour la conser- « vation du lieu [4] ».

Ensuite il « escript sur fer blan les portions des héritaiges prinses « de lestaple au vin, — dont on vendait le terrain pour y bâtir, — « où il fait XXVIJ billets au prix de douze sous tournois chascun [5] ».

Pour consacrer le souvenir de l'heureuse délivrance de la cité par le chef des confédérés des Pays-Bas, on commande à Ponthus un tableau commémoratif. C'est pourquoi en 1583 [6], « pour et à « tant moing de sa fachon à paincture du tableau qu'il a faict, assis « en la chambre de Messieurs, de la joyeuse entrée en ceste cité « par son Altesse, à nostre ouverture et liberté en icelle, luy a este « advanche par..... Jehan Canonne que remboursé lui a esté sui- « vant l'ordonnance de Messieurs du premier décembre IIIJ XX « trois... la somme de CLX lt ».

Dans le compte suivant, « pour la reste et la parpaye du marchiet « à luy faict » pour le même tableau, on lui solde « par ordon- « nance... du XXJ de juing... IJ c lt. [7] », ce qui, avec l'à-compte

[1] Fascé de vair et de gueules de six pièces.

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis de Berlaymont, etc., etc.*, par ***, Balique et Cotolendy (Manuscrit 883 de la Bibliothèque communale de Cambrai.)

[3] La léproserie de Cantimpré.

[4] Compte de 1581 1582, fol. 62.

[5] Compte de 1581-1582, fol. 66 verso.

[6] Compte de 1583-1584, fol. 101.

[7] Compte de 1584-1585, fol. 64.

précédent, porte le prix total de l'œuvre à 360 livres tournois.

De 1583 à 1592, Ponthus ne reste pas inactif sans doute, mais sans doute aussi les travaux qu'il exécute lui sont commandés par des particuliers : rien dans les registres de la commune ne rappelle qu'il ait fait pendant cette période œuvre officielle de son pinceau.

Il ne faudrait pas conclure de ce silence que la vie de l'artiste s'était alors écoulée calme et tranquille. Ponthus s'était marié ; de son union il avait, outre deux fils, une fille, Jeanne. Belle de cette beauté flamande un peu opulente et haute en couleur, elle avait en 1590 l'âge où grilles et verroux ne suffisent pas toujours à garder l'honneur des femmes. Cambrai avait à cette époque pour gouverneur, de l'autorité du duc d'Alençon, Jean de Montluc, fils naturel de l'évêque de Valence, du même nom. Jean de Montluc, duc de Balagny, était un débauché ; à la nuit, déguisé et accompagné d'un ou deux estafiers, dit le chroniqueur Jean Doudelet [1], il parcourait les rues de la ville « pour aller veoir des filles et des femmes de ces « cytoiens, fesse par amour ou non, et toutes les nuicts de nouvelles, « sauf celles que par bonne ayde elles sont eschappés de ses mains ».

Le « duc de la Briganderie », comme le qualifie le même auteur, avait remarqué la fille de Ponthus. Un soir, « sous ombre d'aller « veoir la peinture du père », il s'introduisit dans la maison de l'artiste, pendant son absence. « Il vouloit à force violer sa fille et l'eust « faict, n'eust esté que ledict Ponthus revint bien à point et qui fut « cause qu'elle fust exempte de ceste note d'infamie. » Emporté par sa légitime colère, il s'était armé pour châtier le suborneur, qui ne dut son salut qu'à une prompte fuite. Comme il était puissant, dès lors à craindre, le père fut contraint de renfermer en soi sa haine et de suspendre sa vengeance.

On le retrouve en 1592, peignant pour six livres, « sur fer blan, « les armes de la ville mises et pendues au boult du clocher de « l'église de Cambrai », par ordre de Montluc [2].

Le gouverneur s'étant jeté dans le parti de la Ligue, après la

[1] *Petit Discours contenant le sommaire des guerres de Cambray, commençant l'an* 1579, *jusques la réduction de la ville qui fut l'an* 1595, *sous les sieurs d'Ynchy et Ballagny, gouverneur dudit Cambrai et Cambresis.* (Manuscrit n° 881 de la Bibliothèque communale de Cambrai.) Ce manuscrit a pour auteur Jean Doudelet, clerc de Notre-Dame de la Chaussée, à Valenciennes, qui l'écrivait en 1665.

[2] Compte de 1592-1593, fol. 89.

mort de d'Alençon, avait fort à craindre du ressentiment du roi de Navarre devenu le roi de France. Pour tirer Balagny de cette situation équivoque, sa virile épouse, Renée d'Amboise, poursuivit le Béarnais jusqu'à Gerberoy près Dieppe. Il était fin connaisseur, Renée était belle femme et « n'a jamais passé pour cruelle dans les « mémoires du temps [1] ; » grâce à son astuce et à des talents tout féminins, elle sut bien vite effacer toute prévention dans l'esprit du « vert galant », et en obtint, pour son lubrique époux, la souveraineté de Cambrai et le titre de maréchal de France.

La ville soumise, Henri IV y faisait son entrée le 12 août 1594, par la porte Neuve [2].

Le talent de Ponthus fut mis en cette circonstance à contribution : il peignit « pour l'entrée d'icelle sa maieste, un grand « tableau de bois à la porte nœuve de quatre piedz demy et trois « demy de large des armes de France avecq lordre et couronne « royalle faict à lhuille et dorée de fin or et fine assure, son cassy « allentour, et dessoubz lesd. armes ung dictier. Item ung aultre « tableau mis à lhostel Sainct Andrieu, une grande armoyrie en « pappier, des armes de France et de Navarre et aussi ung dictier « audessoubz celles de monseigneur prince ; deux grandz dictiers « (devises) et aultres armoyries, pour IIIJXX lt [3]. »

La situation du Cambrésis, sur la double frontière de France et des Pays-Bas espagnols, l'exposait, de première main, aux coups que s'échangeaient périodiquement, pourrait-on dire, les deux royaumes. En 1595, le comte de Fuentès, secondé par l'ardent désir des Cambrésiens de se soustraire à la tyrannie de leur gouverneur, rangeait de nouveau sous la domination du roi d'Espagne Cambrai dont il chassait Balagny, le 7 octobre, jour de la capitulation de la citadelle, la ville s'étant rendue quelques jours plus tôt.

Comme il est de règle aux changements de régime, pour ceux qui de loin ou de près avaient été contre le dépossédé, le tour de ceux-ci vint naturellement de prendre part aux affaires. Ponthus, dont on connaissait les sentiments, fut fait quatre-hommes, c'est-à-dire

[1] Voyez le manuscrit 883 cité plus haut. — Livre III.

[2] Construite, après la fermeture de la porte Saint-Georges en 1571, par Berlaymont, qui n'avait pas encore pris possession. (Archives communales FF. Fiefs du comté de Cambrésis.)

[3] Compte de 1594-1595, fol. 47

chargé des détails de l'administration communale, de concert avec ses trois collègues de même emploi et de même nom. On le voit figurer sous ce titre dans les comptes, depuis le 6 février 1596 jusqu'à semblable jour de 1598 [1].

L'heure de la vengeance était venue pour le père outragé; le 16 mars 1597, on fit à Cambrai de grandes réjouissances à l'occasion de la surprise d'Amiens par les Espagnols sur les Français; succès d'ailleurs éphémère. Ce jour, Balagny, dont le souvenir n'avait pas cessé d'être maudit, fut, par représailles, brûlé en effigie sur le grand marché, au son des cloches de toutes les églises et au bruit des mousquetades des « terces » de la garnison et des compagnies bourgeoises. Pour rendre cette exécution par contumace plus saisissante, Vermay, dont la haine était toujours vivace, tailla en bois, — car il était un peu sculpteur, — la figure du maréchal, frappante de ressemblance, et lui donna deux visages, par allusion à l'habileté du fourbe qui, sachant se retourner à temps, avait successivement embrassé les différents partis dont il espérait quelque chose. On habilla le mannequin à la française : chapeau rabattu, écharpe blanche; on lui mit dans les jambes deux chats, emblème de sa double traîtrise, on lui donna pour piédestal le bûcher où les flammes en firent des cendres, aux acclamations du populaire vengé... en esprit du moins.

Ces détails, que fournit une chronique [2], sont confirmés de tous points par le compte de 1597-1598. La seule différence entre les deux sources est dans la nuance prêtée à l'habit; mais on sait que si la couleur est souvent tout en politique, elle est en matière de chronique d'une médiocre importance.

Sans s'arrêter aux articles qui ont trait à la fourniture des diverses pièces du costume [3], il suffira de citer celui qui se rapporte au

[1] Comptes de 1596-1597 et 1597-1598, fol. 15.

[2] *Le Peintre Ponthus*, par A. D. (?). (*Revue cambrésienne*, t. Ier, p. 106.)

[3] « A Anthoine Le Fort, pour six aulnes et demy et ung quartier de trely (treillis) « bleu... à quatorze patars laulne employé a accoustrer leffigie de Baillaigny et que « bruslé a este devant la maison de la ville, le premier jour de la récréation de la prise « d'Amiens... IX lt. v s. vj d.

« A Jehan le Fort pour sept aulnes et demie, et demy quartier de canevas a huict « pattars laune ung tapis de six florins pour la maison de ville et une paire de houzette « (houseaux) blance et ung quartier de toille pour accoustrer lad. effigie de Baillagny, « XIX lt. vij s. (fol. 64).

« A Jacques Vigreu, cousturier, pour avoir faict une cazaque et une paire de causse

peintre, lequel eut cette fois un collaborateur; il est ainsi libellé : « A Me Ponthus de Vermay et Noël du Bois, paintres, pour avoir « este empeschez à faire le pourtraict de Baillagny avecq deux « visaiges à la mode du dieu Janus et l'avoir accoustré à la mode « Viijlt. [1]. »

Et pour compléter le décor fait pour cette manifestation, par le commandement de Messieurs, Ponthus peint de plus « trois armoi- « ries sur bois en ovalle; assavoir, celle de Sa Maïesté, celle de Son « Alteze Serenissime et une de la ville, et encoire une aultre de « Sadicte Alteze, le tout fait à huile et doré de fin or et argent, « pour quatre-vingt livres [2] ».

L'artiste avait obtenu, outre la réputation, l'estime de ses concitoyens et la confiance du pouvoir royal. Le 19 février 1598, il échangeait son titre de quatre-hommes contre les fonctions d'échevin. Ces fonctions étaient des plus honorables qu'on pût remplir dans la cité [3]. Pour les exercer, il fallait, — noble ou non, — être bourgeois de Cambrai, comme le prescrivait la loi Godefroi [4], et astreint aux charges de la ville.

Les honneurs ne lui firent pas délaisser sa profession. Cette même année 1598, le 13 septembre, Philippe II mourait. Le magistrat fit célébrer un service funèbre pour le repos de l'âme de celui que le traité de Vervins avait, le 2 mai précédent, confirmé dans la possession du Cambrésis. Vermay et son collaborateur du Bois peignent « soixante petits blazons pour les vegilles et « devises de Sa Maïesté (que Dieu absolve), tant pour mectre aux « torses (torches) que aux chierges, au prix de quinze patars « chascun, et douze grands blazons au prix de trois florins chascun, « et un Agneau-Dieu de quinze patars pour mectre sur la bierre »; qui leur sont payés, par ordonnance du 18 novembre, 126 livres tournois [5].

« (chausses) pour accoustrer Baillaigny le jour de lad. récréation d'Amiens, xl. st. « (fol. 65). » (Compte de 1597-1598).

[1] Compte de 1597-1598, folio 65 verso.

[2] *Id.*, fol. 79.

[3] *Livre contenant le renouvellement de la loy eschevinalle de la ville, cité et duché de Cambray, depuis sa réduction advenue le deuxiesme d'octobre mil cincq centz quatre vingtz quinze.* (Archives communales BB.)

[4] « Art. 1. .... Etales scabinos debet (l'évêque) instituere qui sint cives discreti et « bonæ opinionis, et astricti ad onera civitatis. » (Novembre 1227.)

[5] Compte de 1598-1599, fol. III verso.

Vermay était aussi paysagiste. Le 5 février de l'année suivante, « pour ses paines et salaires d'avoir painct plusieurs « painctures et paysaiges au tableau de dessus la chambre de « Messieurs, aultre qu'il n'estoit tenu par son marchiet », il reçoit trente livres pour lui, et « pour son serviteur » dix autres livres [1].

Une ordonnance des échevins, du 8 juillet suivant, « faicte par « apostille à eulx présentée », accorde à l'artiste cinquante livres tournois « pour le récompenser de ses paines et travaulx d'avoir « faict et pourtraict ung paysage en un grand tableau sur la cham- « bre de Messieurs, en la maison de la ville, ce qu'il n'estoit tenu « de faire, mais espérant que Messieurs le récompenseroient selon « quilz trouveroient de l'avoir mérité et suyvant ce quil auroit faict « et dépainct led. paysaige, dont pour ce faire il luy a fallu emploier « beaucoup de temps et de mises tant aux couleurs que aux « salaires de so nhomme [2] ».

Le 16 février 1600, l'archiduc Albert d'Autriche et l'infante Isabelle viennent à Cambrai. La réception qui leur est faite fournit à Ponthus un nouveau sujet d'exercer son talent de décorateur.

Il « painct : cincq armoiries de leurs Altezes Serenissimes cha- « cune dicelles sur deux fœuilles de grand papier lombard en forme « d'ovalle redoublé, ledict papier, pour chacune dicelles armoiries « cinq fl.; — un coffre deux fois de verd partout, et dessus le cou- « vercle les armes de Leurs Altezes et argenté la serrure; — douze « bastons pour porter le ciel (dais), en pasle tout de fin bleu à « lhuille, avec argent; dix huict pommes de fin argent pour mectre « auxd. bastons, au prix de vingt patars chacun baston, lung « portant laultre y comprins les pommes d'argent, douze flor.; « — escript cincq fœulles de grand papier lombarde deux aultres « doubles fœulles qui font sept, où estoient escriptz plusieurs « carmes [3] en latin à la louange de Leurs Altezes au pris de qua- « rante pat. la pièce, lung portant laultre; — painct cincquante « pommes de bois de couleur daurenge pour mectre aux chappeaulx « de triomphe, et pour avoir livré trois douzaines et demie de « papier noir pour tailler des aigles de quarante pat. ensamble

[1] Compte de 1598-1599, fol. 122.
[2] Compte de 1599-1600, fol. 62.
[3] Vers.

« calculé par messieurs les sepmainiers [1] collecteurs et quatre-« hommes réduict et passe c. lt. [2] ».

Le peintre joignait le commerce à l'exercice de son art, on vient de le voir, et on le remarque encore en 1612, où il reçoit quarante sous pour prix « de demy cent d'or » fourni pour les Récollets [3].

C'est la dernière mention que l'on rencontre touchant le maître; il devait être alors âgé de soixante à soixante-dix ans. De minutieuses recherches dans les registres des paroisses n'ont pu rien nous apprendre de sa naissance, de son mariage ni de sa mort.

Sa fille Jeanne, celle-là qui avait failli devenir la victime de Balagny, suivait, elle aussi, une profession se rapportant à l'art : elle brodait. On la retrouve en 1617-1618 fournissant « une cha-« sure (chasuble), parement de passe d'armoisin blancq, corporal « et deux coussins, comprins les boutons d'or, toille blanche et « cordons, par elle faictz et livre à la chapelle de Paix » (dans l'hôtel de ville), pour la somme de vingt livres tournois seize deniers [4].

L'un des fils de Ponthus, Jacques, se rendait à Rotterdam au commencement du dix-septième siècle pour y étudier aussi la peinture. Dans un mouvement de colère, il tua son maître, s'enfuit, vécut dans le désordre et commit un second meurtre sur la personne du confesseur des religieuses de l'hôpital de Marvis à Tournai. Arrêté et emprisonné à Douai en 1619, la détention ne fit qu'augmenter la violence de son caractère. Nature perverse, il tenta d'assommer ses gardiens et d'étrangler les prêtres qui voulaient le réconcilier avec sa conscience. Pourtant, s'il faut en croire l'*Abrégé de la vie de dame Jeanne de Cambray, premièrement religieuse en l'abbaye des Prétz à Tournay* [5], le repentir finit par toucher le cœur du meurtrier. Un matin, il se réveilla plein de remords et marcha résigné au supplice : ce qui fut considéré par

[1] Échevins de semaine.

[2] Compte de 1600-1601, fol. 51 verso. Au folio 53 verso du même compte, on voit que « François de Pondre, orfebre, fait une clef d'argent pour le coffre (désigné plus haut) à mectre les clefs de la ville pour présenter à Leurs Altezes... viij lt. » Et « Pierre Brillet (folio 56) fait un cordon de soie tricolore, blanc, bleu et rouge, avec gland au bout, pour lier les toilettes présentées à Leurs Altezes ».

[3] Compte de 1611 à 1612, fol. 103 verso.

[4] Compte de 1617-1618, fol. 86 verso.

[5] Anvers, 1659, in-4°, et 2e édition, Tournay, veuve Adrien Quinque, 1663, in-8°, page 320. (*Revue cambrésienne* citée plus haut.)

les âmes pieuses, comme un miracle dû à l'intercession de dame Jeanne.

Le frère de Jacques, qui se nommait Henry, comme son aïeul, ouvrit dans cette famille une quatrième génération de peintres. Héritier du talent de son père et de la considération dont celui-ci avait joui, Henry de Verman (ou de Wermay) fut aussi échevin de Cambrai, pour la première fois, le 7 mai 1628; il se trouvait alors le dernier, c'est-à-dire le quatorzième. Son mandat, comme on dirait aujourd'hui, lui était continué le dimanche 6 mai 1629, par le « renouvellement de la loi » (du magistrat); il était alors le onzième, l'ordre étant réglé par le roi. Il siége jusqu'au dimanche 12 mai 1630. Après une interruption de trois ans, il est de nouveau promu aux fonctions échevinales le 6 mai 1633, où il prend rang le dixième; et enfin le 6 mai 1634. Il est nommé cette fois le neuvième et reste en fonction jusqu'au vendredi 25 mai 1635, époque à laquelle la loi est renouvelée [1].

La première fois qu'on le trouve mentionné, c'est dans le *Livre des ordonnances par les échevins de Cambrai* [2], dans la délibération suivante, datée du 20 juin 1628, se rapportant à l'entrée du peintre en échevinage (folio 57, v.) :

« Sur la proposition faicte en plaine chambre de la part MM. noble « homme Guillaume de Xéron et Henry de Vermay, eschevin payans, « jeudy prochain, jour du vénérable Saint Sacrement, les banquetz « et festins qui se feront comme de coustume en ceste maison de « ville, comme eschevins nouveaux [3], qu'ilz sont de volunté de « prier à disner ledit jour, en la maison du sieur Xeron, les femmes « de tous MM. du Magistrat avecq celles des conseilliers et greffiers, « mesdits sieurs du Magistrat, à la réquisition desdits requérans, « leur ont permis de ce faire pourveu que le faict ne soit thiré en « conséquence pour leurs successeurs audit estat à l'advenir, pour « n'entendre qu'en ce faisant, iceulx y seroient aussy obleigez, ains « seullement d'y appeler celles que de coustume on a toujours « appelées : faict en plaine chambre tesmoing,

« *Signé :* Mairesse. »

[1] *Livre contenant le renouvellement de la loy, etc.*, cité ci-dessus.

[2] Archives communales.

[3] Les nouveaux échevins devaient, le jour du Saint-Sacrement, payer à dîner à leurs

Cette bienvenue ne fut point payée, par Vermay du moins; en voici la preuve empruntée au même registre (fol. 61) : « Contract « de la convention faicte pour la confection du tableau de Messieurs « du Magistrat.

« Du quatriesme jour d'octobre XVIe, vingt-huit. Clauses, devises « et conditions à garder pour la confection d'ung tableau que « debevra faire de sa propre main honnorable homme maistre Henry « de Vermay, à ce jour eschevin de ceste ville et cité de Cambray, « pour estre mis en la grande salle eschevinalle de ceste ville « contre le manteau de la petite cheminée comme il s'ensuit :

« En la partie suppérieure dudit tableau sera l'imaige de Notre- « Dame représentant l'Assomption d'icelle, entourée de quattre « anges principaux, d'aultres plus petits se perdant dans les nuées « avec quantité de chérubins encore de plus petitte forme. La robbe « de la Vierge sera d'ung fin lac ou d'ung vermellion glacé et le « manteau de la plus fine azur d'outremer.

« Les robbes des quatre anges principaux seront diversifiées, les « unes d'armosin meslé, et les autres de quelques belles et agréables « drapperies.

« En l'aultre partie d'en bas, les pourtraicts de MM. les prévost, « conseilliers, eschevins, greffyers, conchierge, huissiers et messai- « ger faisant le nombre de vingt-trois personnes réparties en deux « aisles, seront dépaincts au naturel avecq robbes et bonnetz, au « milieu desquelz sera figuré le sépulchre de la Vierge estant envi- « ronnée d'apostres, en perspectif d'un beau paysaige.

« La présente histoire sera paincte sur un double couty (coutil), « renforcé avec un fonds de fœuillie de chesne enthièrement sèche, « enhénés et fortifiés de trois barres aussy de chesne.

« Le chassy sera faict et composé de bois de double fante [1] artis- « tement eslabouré et enthièrement doré, saulf le carré d'iceluy, « et la molure d'en bas sera redoublée d'une pièche en forme de « table d'atante pour y estre dépainctes les armoiries de chascun « susnommés portant les grands draps [2], contenant led. chassy, en

collègues. C'est ce que l'on appelait « payer sa prévoté » ou le dîner des sacristes, le jour de la Fête-Dieu se nommant aussi à Cambrai « le jour du sacre ».

[1] Bois sans aubier scié sur toutes ses faces.

[2] La ville fournissait chaque année au Magistrat (on entendait par là tous ceux qui constituaient l'administration communale) un costume d'apparat en nature, qu'on rem-

« largeur environ dix pieds, et en hauteur, par le milieu, sept pieds « trois quars, et aux côtéz six pieds trois quars seullement, à cause « des somiers aboutissans au manteau de la susdite cheminée. Puis, « seront clouées deux aiselles pour boucher le creu dudit tableau « à cause de certainne sailly adhérente à ladite cheminée.

« Tout l'ouvraige et le tableau ci-dessus tellement proportionné « et parfaict que pour estre estimé come ung chef d'œuvre, sera « faict, achevé, delivré et appendu aux frais et despens dudit sieur « Henry de Vermay au lieu cy-dessus destiné pardedans le jour de « la marchette [1] prochain, an mil six cent vingt-neuf.

« Moyennant quoy icelluy sieur de Vermay est e sera excusé « libre et enthièrement deschargé de payer aulcune chose pour sa « prévosté qu'il doibt; réservé touttefois que s'il estoit défaillant ou « en rémission d'avoir achevé, livré et attaché ladite painture et « ouvraige come dit est par dedens le jour susdit, en ce cas il sera « tenu de payer lors au jour que luy sera présigé sa dite prévosté « en forme et manière accoustumée et pardessus ce, la somme de « 100 florins applicable aux pauvres.

« Ainsy convenu et accordé en plainne chambre desdits sieurs « eschevins d'entre eulx signé et icelluy de Vermay, ledit qua- « triesme d'octobre du présent an mil six cents vingt-huit.

« Tesmoings : Canonne, Mairesse. »

Dans une ville dont le commerce était la principale richesse, les magistrats, on le voit, étaient toujours un peu marchands et, gens de précaution, mettaient volontiers « les points sur les *i* ». Ils avaient cependant compté sans l'amour-propre de certains membres du personnel administratif, lequel ne tarda pas à se manifester. A l'exemple de leurs prédécesseurs, comme on l'a vu en 1559 entre autres [2], les collecteurs et les quatre-hommes, que l'on avait omis au nombre des gens à pourtraire, voulaient aussi passer à la postérité. Six jours plus tard, ils formulaient une réclamation collective à laquelle il fut fait droit plein et entier. Le 10 novembre, on décide en conséquence,

plaça au commencement du dix-septième siècle par une somme d'argent équivalente : c'étaient *les grands draps*. Le même usage était suivi à l'égard des serviteurs de la ville : c'étaient *les petits draps*.

[1] Jour de l'Annonciation, 25 mars.

[2] Tableau peint par Henry de Vermay, aïeul de celui dont il est ici question.

comme on le voit dans le même *Livre aux ordonnances*, que les requérants, le médecin pensionnaire de la ville, le greffier des susdits quatre-hommes « portans tous les grands draps, ensemble « le serviteur et soubs serviteur d'iceulx quatre-hommes, comme « ils sont en trois aultres semblables tableaux[1]..... seront aussy « despaincts aud. tableau chacun selon son ordre en contribuant par « eulx selon leur offre ».

La délibération ajoutait « que, par le moyen de l'augmentation « des personnaiges », il convenait que le tableau soit plus grand qu'il n'eût été, que dès lors on ne pourrait le mettre à la place précédemment désignée, et qu'il serait « exposé au coing du porge « de la grande chambre haulte, où sont les autres semblables « tableaux ». (Fol. 62 v.)

Tout le monde était donc satisfait cette fois, sauf le peintre, dont on augmentait la besogne sans proroger le délai de la livraison de son œuvre. Vermay se plaignit en pleine chambre de cette sorte d'anomalie, et avec ce désintéressement qui caractérise le véritable artiste, il ne se plaignit que de cela. Le 29 janvier 1623, le Magistrat reculait d'un mois, au 25 avril, le terme de rigueur. (Fol. 63.)

S'il est vrai que les travaux lentement élaborés soient les meilleurs, celui-ci devait finir par être parfait. Vermay ne s'était pas mis tout de suite à la besogne, pour une cause qui n'est pas indiquée. On arrive ainsi à l'automne de 1630, où, depuis plusieurs mois déjà, il a cessé d'être en fonction comme magistrat.

Robert de Hertaing, seigneur de Rozel, venait d'être fait à son tour échevin de Cambrai[2], et en cette qualité devait également le dîner « de sa prévôté » ; mais les dépenses de bouche de Messieurs avaient été limitées, par ordonnance royale du 7 juin 1614, à la somme de 600 livres qu'ils ne pouvaient dépasser. Or, comme leurs réunions gastronomiques étaient assez fréquentes[3], ils se trouvaient

[1] Voir la note précedente.

[2] Le 12 mai 1630. — Voir le *Livre du renouvellement de la loy.*

[3] Entre autres les jours : des Cendres; de Sainte-Scolastique; de la procession de la Fête-Dieu; au 1er mai, quand les « serments » (compagnies bourgeoises) tiraient le geai; à l'Assomption; à la Saint-Simon et Saint-Jude, jour de l'ouverture de la foire; aux Saints-Innocents et le jour de l'adjudication des fermes (octrois). En 1737, le chapitre spécial ouvert dans les comptes pour les « frais de bouche » montait à 1,300 fl., ce qui prouve que Messieurs s'étaient peu préoccupés de l'injonction royale, renouvelée par l'intendant, après la réunion de Cambrai à la France.

alors avoir atteint le chiffre fixé. On imagina d'affecter l'argent que le nouvel élu comptait consacrer à sa bienvenue, à parfaire le prix du fameux tableau dont l'importance était de nouveau augmentée, et la disposition première une nouvelle et dernière fois modifiée, comme le montre un acte du 17 septembre 1630, inséré au même registre. (Fol. 103.)

Cet acte, reproduisant la partie matérielle des clauses et conditions arrêtées en octobre 1628, en différait sur les points suivants du sujet et de la mise en scène, les seuls qu'on doive ici reproduire :

« ..... En la partie supérieure du d. tableau sera l'imaige de « Notre-Dame couverte d'un crecp blan, size dedens un pavellon de « vermilion glacé de fin lac ; la robbe de la Vierge sera de pur lac, « le manteau de la plus fine azure d'outremer : aux deux costés « de la Vierge seront les imaiges de saint Géry et saint Aubert, « patrons de ladite ville de Cambray, comme l'offrante et la recom- « mandante à la protection de la Vierge, laquelle la rechevra tenant « de la main droicte le clochier de la grande église dédiée à son ser- « vice. Saint Géry sera revestu en evesque d'une chappe de drap d'or « en velours vert; saint Aubert sera aussi revestu en evesque d'une « chappe de velour violet avec offrois (orfrois) en broderie, et seront « les tunicques painctes de couleurs les plus convenables ; les mictres « seront de toilles d'or enrichies de pierreries et de broderies, et les « croces seront à la fachon ordinaire. Ladite ville de Cambray sera « mise en perspectif au lieu susdit prins au quartier de Sainte-Aulle « (l'un des faubourgs) avec les armes au pied d'icelles, et y auera « deux anges vestus d'armoizin meslé ou d'aultre belle et riche « couleur, quy tiendront les gourdinnes (rideaux) [1] du pavilion au « hault de la partie supérieure de laditte imaige.

« En l'aultre partie du bas les pourtraicts de Messieurs les pre- « vost, conseillers, eschevins, greffiers, conchierge, huissiers et « messager, faisant le nombre de vingt-trois personnes réparties « en deux aisles, seront dépainctes au naturel avec robbes et bon- « nets . . . . . »

On remarquera qu'il n'est plus question des quatre-hommes non plus que de leurs gens, ni du médecin pensionnaire. La peinture devait aussi être terminée « ... par dedans le jour de Notre-Dame

[1] Ce mot est encore en usage dans les villages du Cambrésis et de l'Artois.

« prochain, et ce sur paine de soixante florins qu'il (Vermay) sera « tenu payer pour les pauvres de la ville, qui sont dès maintenant « et comme pour lors acquis au profit desdits pauvres.

« Et ce parmy et moyennant la somme de deux cents vingt florins « que noble hommes Robert de Hertaing, escuier, sieur de Rozel et « eschevin de ladite ville, a promis et sera tenu payer audit sieur de « Vermay illecq present et acceptant, incontinent ladite œuvre « achevée et livrée, ce qu'il promet de faire en la manière dite.

« Moyennant quoy Messieurs ont, par ceste, enthièrement des- « chargé et deschargent ledit sieur de Rozel des frais qu'il luy con- « venoit exposer pour sa prévosté... » — C'est tout ce que l'on connaît du peintre Henry de Vermay ou de Verman.

Il s'était marié à Charlotte Marchand plus d'un an avant qu'il fût pour la première fois échevin. Il lui était né en 1627 un fils qui fut baptisé le 9 octobre sous le nom de Marie-François, et en 1634, une fille qui fut appelée, le 27 janvier, Françoise. Tels sont les maigres renseignements que fournissent sur cette famille les registres des paroisses, certainement incomplets.

L'artiste avait quelque fortune du chef de son père et l'avait augmentée par son mariage. Un compte, rendu le 4 janvier 1657, par « Louis Le Carlier conseiller, pensionnaire de la ville de Cam- « brai, de tout ce qu'il a reçu des louages des maisons et jardins « des Lys (et autres) appartenant à maistre Henry de Vermay..... « depuis le trentiesme de décembre mil six cent quarante sept », s'élève à 2,965 florins, soit par an 296 florins [1] (370 francs).

Ce compte a été dressé pour régler des intérêts entre le preneur et le cessionnaire d'une rente de 112 florins 5 patars, assise sur les propriétés ci-dessus mentionnées qui avaient cessé d'appartenir à Vermay, ou peut-être à ses hoirs, le 24 mai 1656. Est-ce l'époque de sa mort? Le même document, en tout cas, indique clairement que le peintre existait encore le 28 décembre 1640, où il donne quittance.

[1] Archives communales, registre des paroisses EE : *Sainte-Croix :* « Le 9 octobre (1627) « fut baptisé fils Me Henry de Vermay et mademoiselle Carlote de Marchand, appelé « Marie François : parin, Dom Petro Dorsona; marine, Jeanne Françoise de Boisse, la « femme du lieutenant de la sitadelle. » (*Registre* n° 1, fol. 227.) *Saint-Martin :* « Le « 27 de janvier (1634) fut baptisée : Françoise Vermoy, fille de Henri, et Charlotte « Marchand; fut parain Philippe Carpentier, et marine Françoise Cresteau ». (*Registre* 108, fol. 75.)

Si l'on veut savoir maintenant ce que sont devenues les œuvres de la tribu des Vermay cambrésiens, il faut le demander au temps, qui dévore tout. Nous n'avons retrouvé sur ces quatre générations d'artistes que les quelques souvenirs que nous venons de retracer imparfaitement.

Sic transit gloria pictoris.

A. Durieux,

Secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, correspondant du Comité des Beaux-Arts des départements.

VII

LES TISCHBEIN

PEINTRES ALLEMANDS SE RATTACHANT A L'ÉCOLE FRANÇAISE.

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE

I

Peu de familles ont renfermé dans leur sein un plus grand nombre d'artistes que la famille Tischbein. Dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, elle n'en comptait pas moins de vingt-trois sur soixante-six individus, formant trois générations. Plusieurs de ses membres ont joui d'une réputation méritée dans leur temps, et cependant ils sont peu connus en France, où l'on rencontre très-rarement de leurs œuvres. L'un d'eux a laissé des Mémoires dont la lecture nous a permis de donner plus de développement à notre étude.

Il ne peut entrer dans le cadre de cette notice de passer en revue les vingt-six peintres du nom de Tischbein, parce que nous n'avons pas à nous occuper d'artistes étrangers; nous nous bornerons donc à parler de ceux qu'on peut appeler des peintres français, soit à cause de leur long séjour en France chez nos maîtres principaux

dont ils sont les élèves, soit à cause de leurs liaisons avec des peintres de notre pays, soit enfin à cause de leur genre de talent. Ils sont au nombre de trois : Jean-Henri I, dit *le Vieux;* Jean-Henri-Guillaume I, et Jean-Auguste-Frédéric.

II

Jean-Henri I, dit *le Vieux,* est le sixième enfant du chef de la famille, nommé aussi Jean-Henri, qui exerçait à Haina la profession de boulanger. Il naquit dans cette ville le 3 octobre 1722. De très-bonne heure, Henri montra de grandes dispositions pour la peinture, et Ticozzi lui donne pour premier maître le peintre Fries de Cassel. A l'âge de quatorze ans, il avait déjà peint le chef des cuisines du comte de Stadion, père de l'ambassadeur de l'empire d'Allemagne à Stockolm et à Londres en 1787 et en 1792. Ce portrait, d'une ressemblance frappante, fit la fortune du jeune artiste, car le comte de Stadion le prit dès lors sous sa protection. Ce grand seigneur, amateur éclairé, trouvant en cet adolescent l'étoffe d'un grand peintre, comprit que, pour développer ses dispositions, il s'agissait simplement de lui en fournir les moyens. Il se chargea donc de lui et l'envoya à Paris pour y étudier la peinture sous les maîtres français les plus célèbres.

Carle Van Loo était alors dans tout l'état de son talent; il venait d'être admis à l'Académie et préparait pour le Salon de 1737 quatre toiles, dont une surtout, *Un déjeuner de chasse,* eut le plus brillant succès. C'est chez ce maître, duquel Diderot a pu dire : « Quoique grand artiste d'ailleurs, il n'a pas de génie », que notre peintre se rend dès son arrivée à Paris. Admis au nombre des élèves, il travaille plusieurs années dans cet atelier. Nous le voyons ensuite fréquenter l'atelier de Boucher et faire une étude approfondie des œuvres de Watteau, auquel il emprunta beaucoup dans sa manière de draper ses personnages.

Après un séjour à Paris, qui ne dura pas moins de treize ans, le comte de Stadion fournit à Tischbein les moyens de se rendre en Italie. Henri visite successivement Bologne et Florence, puis arrive à Rome, but de son voyage. Malheureusement, le climat était con-

traire à sa santé, et il ne put tirer de son trop court passage dans cette ville tout l'effet qu'il en attendait pour son art. Il quitta donc Rome pour Venise, et entra dans l'atelier de Piazzetta, très-célèbre à cette époque.

Un jour que Henri était à son chevalet, Piazzetta lui dit, en le regardant travailler : « J'envie la facilité et la rapidité avec lesquelles vous peignez. — Mais, répondit l'élève, je vous tiens au contraire pour le plus habile de tous les exécutants, et je ne crois pas qu'une rapidité pareille à la vôtre puisse être atteinte. — Si vous voulez, reprend Piazzetta, nous allons nous en convaincre. Choisissons une tête, commençons-la ensemble, et nous verrons qui de nous deux fera le mieux et le plus vite. »

Après le concours, Piazzetta décernait lui-même le prix à son élève, en lui donnant son tableau; c'était une tête de jeune fille. Les deux toiles sont conservées à Cassel.

Henri ne passa pas longtemps en Italie, et, de retour dans son pays, il épousait en 1755 une Française, Marie-Sophie Robert, la fille du secrétaire de la chancellerie de France à Cassel. Cette femme étant morte en 1759, il épousa en secondes noces, quatre ans plus tard, sa belle-sœur Marianne Pernette Robert, qui mourut elle-même en 1764. De ces mariages il n'eut que deux filles, dont l'une fut artiste.

A l'époque de son retour en Allemagne, il n'existait plus dans ce pays d'école nationale, et s'il ne put faire une révolution complète dans l'art, du moins arriva-t-il, par ses qualités de coloriste et de dessinateur correct, à fonder une école qui eut quelques succès.

Jean-Henri Tischbein est un des meilleurs peintres du dix-huitième siècle, dont l'Allemagne peut s'enorgueillir à bon droit, mais que la France peut revendiquer à meilleur titre, puisqu'il s'est formé à l'école de nos maîtres et que son talent est tout français. Il a su dans plusieurs de ses compositions, et surtout dans ses portraits, emprunter à son maître Carle Van Loo cette science du dessin, qui suggérait ce jugement à Diderot devant les tableaux de la *Lecture* et de la *Madeleine,* exposés par Carle au Salon de 1761 : « Rien à redire ni au dessin, ni à la couleur, ni à la disposition des objets. » On peut lui reprocher, dans certaines de ses toiles, comme à son autre maître Piazzetta, d'avoir visé un peu trop à l'effet.

Waagen, dans l'article de son *Manuel de l'histoire de la peinture*

qu'il consacre à cet artiste, se montre, à notre avis, beaucoup trop sévère; il a jugé le peintre seulement sur ses tableaux d'histoire, tandis que c'est surtout un portraitiste. Dans ses portraits, et c'est par là qu'il faut juger Henri Tischbein, on sent naturellement l'inspiration des maîtres français, mais non pas une imitation décidée et peu heureuse. S'il y a de l'affectation et du maniérisme dans ses personnages, ces défauts sont ceux de notre école du dix-huitième siècle, et ils ne sont pas particuliers à l'artiste.

Nous possédons dans notre collection un portrait de ce maître représentant la baronne *Vomrath,* dame d'honneur de la femme du landgrave de Hesse-Cassel Guillaume VIII. La baronne, la tête couverte d'une fanchon et vêtue d'une robe décolletée en soie bleu verdâtre, garnie de plissés et de dentelles, est assise dans son boudoir; elle donne à manger à sa perruche perchée sur la porte de sa cage entr'ouverte. La pose est pleine de morbidesse et sans aucune roideur, le geste sobre; la main gauche, qui tient un livre, est mollement abandonnée sur les genoux. On chercherait en vain de la froideur. Le coloris est vif, sans être cru; les tons sont bien fondus, et l'entente du clair-obscur très-savante. Le modelé de la figure est d'un fini précieux, ainsi que celui des bras, des mains et de la poitrine. L'étoffe, d'une nuance délicate, est largement drapée; les plis tombent bien, avec abandon et surtout avec naturel.

On retrouve dans ce portrait la correction de dessin que Henri tenait de Van Loo, et l'on est amené à penser qu'il s'est également inspiré de Boucher, dans le *Portrait de madame de Pompadour,* qu'il rappelle par plusieurs côtés. Cependant cette toile, d'une grande allure, ne sent nullement l'imitation. Elle est signée : *J. H. Tischbein a peint* 1756; l'*H* et le *T* entrelacés. — Hauteur 1 mètre 56 cent. — Largeur, 1 mètre 12 cent.

Henri Tischbein a un tableau au Musée de Versailles, catalogué sous le n° 4471. C'est le *Portrait du comte Waldner de Freundstein;* outre la signature, il porte la date de 1761.

Il y a deux ans, nous avons tous pu voir au Trocadéro, dans la galerie réservée aux portraits nationaux, série des personnages militaires, le *Portrait de François de Chevert,* lieutenant général, grand-croix de l'ordre de Saint-Louis, portant le n° 452 du catalogue officiel, dressé par les soins de l'administration des Beaux-Arts, signé et daté : *Cassel* 1762.

Dans ces deux toiles se retrouvent encore ces qualités de dessin et de correction qui appartiennent en propre à notre peintre.

Au sujet de la signature de ce maître, et surtout de son nom, nous nous permettrons de relever ici, en passant, une erreur qui s'est glissée dans le catalogue du Musée de Versailles, comme dans celui du Trocadéro. Les érudits auteurs de ces catalogues ont placé le nom de ce maître à la lettre H, au lieu de le placer à la lettre T. Ils ont appelé le peintre *Hischbein* au lieu de *Tischbein ;* sans doute le petit trait placé au-dessus du second jambage de l'H et formant ainsi la première lettre de son nom de famille, leur aura échappé, car il avait l'habitude de réunir ces deux lettres.

Pour montrer à quel point ce peintre est Français, même aux yeux de ses compatriotes, qu'il nous soit permis de rapporter l'anecdote suivante :

Le comte de Stadion, le protecteur constant de Tischbein, se trouvait à Francfort avec le landgrave de Hesse-Cassel, Guillaume VIII ; comme ils étaient l'un et l'autre grands amateurs de peinture et connaisseurs, la conversation tomba naturellement sur les arts. Le comte montra au prince le portrait d'une dame de Mayence. « C'est l'œuvre, dit-il, d'un sujet de Votre Altesse, que j'ai fait voyager et étudier ; il est maintenant trop grand artiste pour moi ; aussi je le cède avec plaisir à Votre Altesse. » Le landgrave ne voulait pas croire que ce portrait fût l'œuvre d'un Hessois. « Aucun Allemand, disait-il, n'est capable de peindre ainsi ; ce que vous me montrez est d'un artiste français. »

Et en cela le landgrave ne se trompait pas. Il se fit peindre, et à la fois étonné et satisfait, il nommait Henri peintre de la Cour. Ce portrait était encore conservé en 1806 dans le cabinet de Guillaume VIII, comme un joyau précieux.

Pendant l'année 1776, le landgrave, ayant fondé une Académie de peinture et d'architecture, en donnait la direction à son peintre, qu'il nomma professeur au collége Carolin et conseiller aulique.

Henri Tischbein a produit quelques tableaux religieux ; un de ses meilleurs se trouve au-dessus du maître-autel de l'église Saint-Michel à Hambourg. Cet artiste s'est aussi adonné à la peinture d'histoire. Son tableau d'*Hercule reconduisant Alceste à son époux Admète, roi de Phères*, eut à l'époque beaucoup de succès. On y remarque, comme en général dans les compositions du maître, de

la facilité d'invention et une bonne entente du groupement des personnages.

Henri fut encore graveur à la pointe et à l'eau-forte; il a reproduit ainsi beaucoup de ses propres tableaux. La Bibliothèque nationale n'est pas riche en pièces de ce maître; elle n'en possède que trois :

La Résurrection. — Cintrée par le haut, signée J. H. Tischbein pinx. et sculp., 1763. (H. 0m,29 — L. 0m,42. — Estampes AA2.)

Ménélas et Pâris. — Signée H. Tischbein pinx. et sculp., 1757. (H. 0m,175 — L. 0m,138. — Estampes. Feuilles détachées. Winckler, tome I, n° 4705.)

Thétis et Achille. — Signée H. Tischbein pinx., 1757. (H. 0m,18 — L. 0m,14. Estampes. Feuilles détachées. Winckler, tome I, n° 4705.)

Jean-Henri I Tischbein, dit *le Vieux*, est mort à Cassel, le 22 août 1789, âgé de soixante-sept ans.

III

Le second artiste de cette famille dont nous avons à nous occuper, est *Jean-Henri-Guillaume I*, neveu du précédent. Il est né à Haina, le 15 février 1751.

Ce peintre a encore dans son allure quelque rapport avec son oncle, parce que, quoi qu'on fasse, on ne peut se débarrasser entièrement de l'empreinte des idées dans lesquelles on a été élevé et au milieu desquelles on a vécu. Il participe à la fois du dix-huitième siècle, c'est-à-dire des idées du règne de Louis XV, représenté par les Watteau, les Fragonard, les Van Loo et les Boucher, et de la fin de ce même siècle ainsi que du commencement du dix-neuvième, c'est-à-dire des philosophes et de la Révolution française, représentés par David, dont il est l'émule. C'est un des créateurs de cette École nouvelle qui s'efforce de substituer la vérité à la convention. David est pour nous le régénérateur de l'École, c'est-à-dire l'homme rappelant aux artistes que tout n'est pas convention dans l'art, et qu'il y a des principes fixes, des bases immuables dont on ne peut s'écarter sans compromettre l'art lui-même et la mission

qu'il remplit en ce monde. A ce titre, Jean-Henri-Guillaume Tischbein mérite à côté de David une place particulière, que nous sommes heureux de lui reconnaître et de faire apprécier.

C'est chez sa grand'mère que se développèrent ses premiers instincts artistiques. Cette femme exécutait des ouvrages de broderie admirables, dont elle avait, à l'avance, dessiné les fleurs d'après nature, en en composant des bouquets. Elle avait toujours des crayons, des plumes et du papier à donner aux enfants qui se réunissaient dans sa demeure; elle développait ainsi les dispositions de chacun. De plus, le père de notre artiste lui parlait constamment de la nature et l'entraînait dans la campagne pour lui faire observer les plantes, les arbres et les animaux.

Jean-Henri-Guillaume est élève de son frère Jean-Jacob et de son oncle Jean-Henri I, dont nous avons retracé la vie.

Pendant l'année 1772, il parcourt la Hollande, la France, étudie dans les musées et les collections privées, tout en peignant le portrait, dans lequel il s'était rendu d'une habileté peu commune.

En 1774, à Berlin, il peint le prince Ferdinand de Prusse, sa femme et leurs trois enfants; puis la reine elle-même, Élisabeth de Brunswick, femme du grand Frédéric. Charmée par les qualités du peintre, la reine pose devant lui, et, grâce à sa grande facilité et à sa profonde observation, il n'a besoin que d'une seule séance de trois quarts d'heure pour terminer son œuvre.

Son premier voyage en Italie se place en avril 1781 : « J'étudiais, écrit-il, les mains et les pieds d'après l'antique. Les mains sont très-difficiles; de plus, les antiques en ont peu conservé, parce que ces membres, la plupart du temps éloignés du corps, se brisent facilement. » Il revient en Suisse et s'établit à Zurich en 1782. C'est à cette époque qu'il faut placer les nombreuses esquisses pour son œuvre capitale, *Conradin de Souabe jouant aux échecs avec Frédéric d'Autriche, après avoir entendu la lecture du jugement qui les condamnait à mort.* Il entreprit et exécuta cette belle page d'histoire à Rome, où il était retourné; il la terminait à la fin de l'année 1784.

En ce même moment, se trouvait à Rome notre célèbre David. Il avait accompagné en Italie son élève favori, Jean-Germain Drouais, qui, à l'âge de vingt et un ans, venait de remporter le premier prix

de l'Académie avec son tableau de la *Chananéenne aux pieds du Christ*. David était occupé à peindre le *Serment des Horaces*, toile qui eut à son apparition au Salon de 1785 un succès colossal, et à laquelle il doit le nom de régénérateur de la peinture.

Tischbein voulait entendre des critiques sincères; il aspirait à faire juger son tableau de *Conradin* par des hommes compétents; aussi résolut-il de s'adresser aux meilleurs peintres de Rome. Son cousin Frédéric, dont nous parlerons en terminant, était très-lié avec David et travaillait sous sa direction; il vantait partout son talent et lui prédisait un grand avenir. Une première visite se passa à regarder un tableau d'église, dans la manière de Michel-Ange, de Caravage et de Valentin, que David emportait à Paris.

Revenu presque immédiatement à Rome, David acheva son *Serment des Horaces*. « Il tint alors, dit Guillaume, son atelier fermé; personne n'y entrait, excepté un modèle qu'il employait, son élève Drouais et quelques compatriotes dans lesquels il avait toute confiance. Chaque jour on entendait parler davantage de cette composition, et l'on disait qu'elle serait bientôt terminée. Je ne demeurais pas loin de David, à la Trinité-des-Monts, et je le voyais tous les jours passer devant chez moi pour se rendre à son atelier. J'allai donc un jour, en voisin, lui faire une seconde visite, et le prier courtoisement de me donner son opinion sur mon tableau. Il refusa d'abord. — Je n'ai pas le temps, me dit-il; journellement je suis invité à cette besogne par de jeunes artistes, mais le dérangement est toujours inutile; de semblables toiles valent à peine un coup d'œil. Je le priai instamment de me faire ce plaisir, cet honneur, par amitié pour mon cousin Frédéric. Malgré cette chaude recommandation, David paraissait encore indécis de franchir ces quelques pas. Cependant, après avoir pris plusieurs tasses de café des mains de sa femme, il quitta ses pantoufles et s'habilla, mais lentement. Enfin, nous voici dehors et gravissant le long escalier de la Trinité. Comme j'ouvrais la porte de mon atelier, il aperçut mon tableau, s'arrêta stupéfait et s'écria : — Voilà ce que ne fera jamais notre ami Frédéric; j'avais beaucoup espéré de Füger, mais une pareille toile, remplie d'expression, ne lui réussirait pas, ni à votre compatriote Raphaël Mengs non plus! D'où vient que je n'ai pas encore entendu parler de vous? — C'est ma première grande composition, répondis-je. — Je pars bientôt pour Paris, reprit

David, et je vous prie de permettre aux jeunes artistes de l'Académie de France de venir voir votre tableau; je vais les envoyer ici. Maintenant, venez à mon atelier et dites-moi votre sincère opinion sur mes Horaces. — Nous partîmes.

« Lorsque je fus devant la toile, mon impression fut profonde; un frisson glacial me saisit en présence de l'air martial et sombre des trois frères, pendant que leur père tient élevées les armes sur lesquelles ils jurent de vaincre ou de mourir! A côté, se trouve un groupe de femmes parmi lesquelles est assise la courageuse mère, inquiète du sort réservé à ses fils. On lit un plus grand courage encore sur le visage de Camille, leur sœur, promise à l'un des Curiaces, craignant pour la vie de son fiancé. Près de là se tient debout un enfant qui regarde les armes et paraît prendre plaisir à une pareille scène! David m'assura encore de toute son affection. — Je vous regarde comme mon ami; dites-moi votre pensée tout entière. — Je vous promets, répliquai-je, de vous faire connaître mon sentiment intérieur. Eh bien! si vous travailliez votre groupe de femmes comme vous avez travaillé le groupe d'hommes, votre tableau serait placé parmi les peintures les plus excellentes, et personne ne lui disputerait le premier rang. — Mon tableau est terminé, et je n'y veux plus toucher. — Mais on voit encore la couleur blanche de la préparation! Mettez aussi plus de ton de chair sur vos personnages du second plan; donnez à tout le groupe de femmes un peu plus de lumière, et surtout à la jeune fiancée! — Je ne ferai plus rien, mon œuvre doit rester ainsi. Je me tus. »

A peine Tischbein était-il de retour à son atelier que déjà tous les pensionnaires de l'Académie de France se trouvaient devant son tableau. Parmi les éloges qu'ils lui décernaient, un surtout revenait sans cesse : on lit sur les figures des personnages les mouvements divers de leur âme.

Quand David partit pour Paris, il laissa son atelier ouvert, afin que chacun pût voir ses Horaces et les juger; son domestique restait pour empêcher tout désordre. Si jamais tableau fit sensation, ce fut bien celui-là! C'était chaque jour une véritable procession. Princes, cardinaux, prêtres, bourgeois et artisans défilaient dans l'atelier de David. Comme chaque Romain est habitué, depuis son enfance, à voir partout des tableaux, il a le goût éveillé. Alors dans

les cafés on entendait discuter sur Raphaël et sur David, et essayer des comparaisons. Et souvent de la discussion on passait à la dispute, aux querelles et même aux coups de couteau. Tout le monde dans Rome se disputait sur le tableau de David, les bourgeois comme les nobles, les savants comme les ignorants.

Il est intéressant d'entendre deux grands artistes se juger l'un l'autre, et de connaître aussi l'opinion du public contemporain sur des toiles qui maintenant ont épuisé les efforts de la critique; c'est pourquoi nous avons cru pouvoir nous étendre sur ce sujet, plus peut-être que nous ne l'aurions dû.

La réputation de Guillaume Tischbein, faite ainsi par David, arriva jusqu'au conseiller d'État russe M. de Wiessen, en résidence à Rome. Après avoir vu le tableau de *Conradin*, il le demanda au peintre pour l'impératrice Catherine. L'artiste refusa, objectant que sa reconnaissance envers le duc de Gotha, qui l'entretenait à Rome, lui faisait un devoir d'offrir sa toile à ce prince. Par malheur, le duc de Gotha trouva si remarquable le tableau de son protégé, qu'il le fit placer dans son cabinet de travail, où personne n'entrait que lui. Le pauvre Tischbein perdit ainsi l'occasion d'être à l'abri du besoin, mais surtout, ce qui est plus douloureux pour l'âme délicate d'un véritable artiste, il se vit enlever la gloire à laquelle il avait cru atteindre.

Après avoir passé deux ans à Rome, il partit pour Naples, en compagnie de Gœthe, qui se rendait en Sicile. A peine installé, il se liait avec lord Hamilton, l'ambassadeur anglais, grand amateur de beaux-arts, et avec lady Hamilton, qui a joué un si grand rôle à la cour du roi des Deux-Siciles. « Lady Hamilton, dit Guillaume, avait les traits tellement caractérisés qu'elle pouvait exprimer les passions et les sentiments les plus vifs avec la plus grande vérité. Quelle que fût sa pose, assise, debout, étendue, elle était toujours à peindre. »

Un semblable modèle devait être à notre artiste d'un grand secours, à lui surtout qui recherchait la vérité de l'expression avec une persévérance sans égale. Il la peignit sous les traits d'Iphigénie et sous les traits d'Andromaque. Guillaume eut aussi le bonheur de voir poser devant lui Charlotte Campbell, fille du duc d'Argyle, qui passait pour la plus belle personne de toute l'Angleterre, et la belle princesse de Monaco, qui devait être guillotinée en France, sous la Terreur.

La réputation du peintre grandissait tous les jours à Naples. Quand le directeur de l'Académie vint à mourir, Guillaume se mit sur les rangs. Son grand tableau de *Massinissa faisant prisonnière la femme de Syphax, roi de Numidie, Sophonisbe, qu'il avait aimée autrefois,* lui attira tous les suffrages, et malgré les intrigues de toute nature, il fut nommé directeur.

L'Académie prospérait, et les artistes étrangers complimentaient Tischbein à l'envi, quand se noua la seconde coalition de l'Europe contre la République française. On sait que la reine de Naples, Marie-Caroline d'Autriche, força son époux Ferdinand IV à rompre le traité conclu entre la République et lui en 1797, ce qui amena l'entrée des troupes françaises, commandées par Championnet, dans le sud de l'Italie. La cour s'enfuit en Sicile, et Championnet entra dans Naples le 23 janvier 1799. Ce même jour, les lazzaroni pillaient le palais royal. Parmi les tableaux enlevés, Tischbein put voir l'un des siens, les *Adieux d'Hector.*

L'ordre rétabli, le général Championnet fit appeler Tischbein et le reçut très-gracieusement. « Vous avez sans doute, lui dit-il, les clefs des salles des antiques; je ne veux pas vous les prendre, mais il faut que nous nous entendions afin que les antiques soient préservés, et pour cela je réclame votre concours. » Et tous deux prirent les dispositions nécessaires à leur conservation. Au sortir de là, Tischbein emmena chez lui le général et son bras droit Pascal, ex-prêtre de Versailles, pour leur montrer les cuivres et les dessins de son grand ouvrage d'Homère dont ils furent enthousiasmés.

Guillaume ayant été invité à la table des officiers, chez le général Championnet, Pascal lui demanda un jour s'il voulait être directeur général des Beaux-Arts de toute l'Italie. Tischbein effrayé se tira comme il put de ce qu'il croyait être un piége ou une forfanterie, et quitta Naples le 20 mars 1799 pour rentrer en Allemagne, d'où il ne sortit plus.

En 1808, Guillaume se fixa à Eutin, où le duc Pierre d'Oldenbourg lui donna une existence assurée et pleine d'honneur.

Cet artiste est l'un des plus grands peintres d'histoire de son époque, un célèbre dessinateur et un graveur non moins remarquable. Il a peint tous les genres et a laissé de nombreuses publications artistiques.

La Bibliothèque nationale possède de ce peintre-graveur le

Recueil des gravures d'après des vases antiques tirés du cabinet de M. le chevalier Hamilton, Paris, 1803-1809, et une seule gravure d'après un de ses tableaux : le *Portrait de Jean Henri Wofs.*

Jean-Henri Guillaume I Tischbein termina sa carrière à l'âge de soixante-dix-huit ans, le 26 juillet 1829, laissant cinq filles et un fils qu'il avait eu de la fille d'un meunier de Haina, nommé Kitting. Aucun de ses enfants n'embrassa la profession du père.

IV

Le dernier peintre de cette famille sur lequel nous puissions nous arrêter est Jean-Auguste-Frédéric, le neveu de Jean-Henri I et le cousin de Jean-Henri-Guillaume I, né à Maestricht en 1750.

Frédéric a suivi les traditions de son oncle ; il est essentiellement Français. C'est un esprit facile, une nature aimante. Il emprunte ses sujets à l'intérieur de la famille ; les principes réformateurs de son cousin et de son ami et conseiller David n'ont pas prise sur lui.

Frédéric fut envoyé de bonne heure à Cassel pour y recevoir les leçons de son oncle Jean-Henri I, dont il devint un des meilleurs élèves. Le jeune artiste sut s'attirer la faveur du prince souverain de Waldeck, Chrétien-Auguste, celui qui mourut en Portugal, en 1798, à la tête des troupes du Régent, devenu roi en 1816 sous le nom de Jean IV. Le prince de Waldeck lui donna les moyens de venir étudier à Paris les maîtres français avec lesquels son oncle l'avait déjà familiarisé. Il étudia Van Loo, Boucher ; mais c'est de Greuze et de madame Vigée-Lebrun qu'il s'inspira le plus, bien qu'il soit aussi un élève de David, avec lequel il se lia étroitement.

En 1780, il fait le portrait de la femme du graveur J. G. Müller, son ami, membre de l'Académie royale de peinture à Paris, et professeur à l'Académie Caroline de Stuttgart. Dans ce portrait, intitulé *la Tendre Mère,* la jeune femme est assise, tenant sur ses genoux son enfant qu'elle enveloppe dans le grand peignoir qui la couvre. Cette charmante peinture, qui semble échappée aux pinceaux de madame Vigée-Lebrun, a été gravée par Müller et dédiée à son ami ; elle est signée *F. Tischbein,* 1780.

Nous possédons encore la gravure de la *Petite Boudeuse,* autre

toile de ce maître charmant, au coloris agréable, à la composition spirituelle et délicate, dont les portraits de femme sont si recherchés. Ici, l'artiste s'est inspiré de Greuze. La pose de l'enfant est tout à fait nature, et la petite fille, serrant avec amour sa poupée entre ses bras, semble avec son regard vous reprocher de l'avoir fait bouder. Ce portrait a été gravé sous la direction de Wille, à Paris, par J. Huber, en 1782.

Pendant l'année où David exécutait ses *Horaces* et son cousin Guillaume son *Conradin,* c'est-à-dire en 1785, nous trouvons Frédéric à Naples, occupé à peindre la reine Marie-Caroline, fille de Marie-Thérèse et sœur de Marie-Antoinette. La reine fut si satisfaite de son travail, qu'elle l'envoya porter lui-même son portrait à Marie-Thérèse.

Après un long séjour à l'étranger, Frédéric retourna dans sa patrie, où le prince de Waldeck le nomma peintre de sa cour, en y joignant le titre de conseiller. Puis il passa au service du duc Anhalt-Dessau, qui le garda jusqu'en 1800, époque où l'électeur de Saxe, Frédéric-Auguste III, le même duquel Napoléon devait dire plus tard : « C'est le plus honnête homme qui ait jamais tenu un sceptre de roi », le nomma professeur et directeur de l'École des Beaux-Arts à Leipzig.

Jean-Auguste-Frédéric mourut à Heidelberg en 1812, âgé de soixante-deux ans, laissant trois enfants, deux filles et un fils qui fut artiste.

V

Ici s'arrête notre étude. Nous espérons qu'elle ne sera pas sans utilité, puisqu'elle aura mis en lumière trois peintres de mérite, trop peu connus, et que nous pouvons revendiquer, deux surtout, comme s'ils étaient Français.

Rarement l'amour de l'art se perpétue dans une même famille ; c'est le contraire que nous présente la famille Tischbein ; chaque génération produit son contingent d'artistes, et nous en fournit un qui domine les autres.

D'abord Jean-Henri I, peintre de portraits et d'histoire, coloriste agréable, dessinateur facile, élégant et spirituel. Vient ensuite Jean-Henri-Guillaume I, le concurrent de David, un profond pen-

seur, un de ces artistes qui méditent à fond sur les personnages qu'ils mettent en scène, qui vivent de leur vie, s'imprègnent de leurs idées, et impriment sur leur visage toutes les passions qui agitent leur âme. Bon coloriste, scrupuleux observateur du fait historique, et portraitiste consommé ; un second *Fa presto* avec plus de talent sérieux que le premier; dessinateur émérite formé à l'incessante étude de la nature et de l'antique, appuyée sur un esprit naturellement noble et élevé. Enfin Jean-Auguste-Frédéric, l'artiste gracieux, tendre, le peintre des femmes, l'émule de madame Vigée-Lebrun et de Greuze.

Les Tischbein ont su fonder une école dans leur patrie, école imprégnée des idées françaises. Guillaume surtout a beaucoup contribué à ramener les artistes de son pays à l'étude du dessin, comme David l'a fait en France. Il avait compris que pour un véritable artiste, pour un homme digne de ce nom, le but de l'art n'est pas de réussir vite et à peu de frais ; il avait reconnu, comme l'a dit si excellemment Charles Lenormand, à propos de l'école de David, « l'avantage attaché à une direction qui proposait l'objet le plus élevé comme le plus digne d'être atteint ».

Edmond Michel,
Membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

VIII

NOTES SUR FRANÇOIS BONNEMER

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE.

(1638-1689)

L'un des plus grands services que pourraient rendre les Sociétés savantes des départements serait de rédiger une série de biographies des hommes qui, dans chaque province, se sont fait un nom

dans les lettres, dans les sciences et dans les arts. On préparerait ainsi les moyens de compléter et de rectifier les Biographies soi-disant universelles, où l'on relève à chaque page tant d'omissions et tant d'erreurs.

La Société des Beaux-Arts de Caen est depuis longtemps entrée dans cette voie. A plusieurs reprises, elle a publié des notices sur des artistes normands, et tout récemment elle insérait dans son Bulletin deux études importantes dues à l'un de ses laborieux vice-secrétaires et à l'un de ses membres correspondants les plus zélés. Dans la première, M. Jules Carlez a réuni de curieuses notes sur les Hotteterre, famille de fabricants d'instruments de musique et virtuoses distingués. Dans la seconde, M. René de Brébisson a donné des renseignements, encore peu nombreux malheureusement, mais qui permettent toutefois de fixer diverses dates relatives à la vie et aux œuvres de François Bonnemer, de Falaise, peintre et graveur, membre de l'Académie royale de peinture. Le travail de notre correspondant n'est assurément qu'une première esquisse, et nous espérons que de nouvelles recherches lui permettront de découvrir quelques-unes des toiles et des gravures dues à l'artiste bas normand, et dont on n'a retrouvé jusqu'ici qu'un petit nombre.

De notre côté, nous avons rassemblé quelques renseignements sur les relations de Bonnemer avec Le Brun et divers artistes de son temps, et sur la part qu'il prit aux travaux de la manufacture royale des Gobelins, à laquelle il fut longtemps attaché. Ces documents, que nous n'avons pas ici la prétention de mettre en œuvre, sont loin de compléter la biographie de François Bonnemer. M. de Brébisson saura en tirer parti bien plus habilement que nous; nous les lui avons indiqués à cet effet, mais nous avons pensé que nous pouvions, dès aujourd'hui, les signaler à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts.

François Bonnemer fut, d'après l'acte retrouvé par M. de Brébisson, baptisé, le 14 octobre 1638, dans l'église paroissiale de Saint-Gervais de Falaise. Son père, Jacques Bonnemer, peintre, dont les œuvres sont aujourd'hui inconnues, fut sans doute le premier maître du futur membre de l'Académie. Les détails manquent sur les premières années de François Bonnemer, qui, tout jeune encore, se rendit à Paris, où il débuta d'une manière heureuse et obtint de brillants succès. Nous le voyons remporter, le 8 mai 1665,

le premier prix de dessin, et quelques mois plus tard, le 9 janvier 1666, le premier prix de peinture, dans un concours dont le sujet était : *la Renommée annonçant aux quatre Parties du monde les merveilles du règne de Louis XIV et leur présentant son portrait*. Dans les deux épreuves, le second prix fut attribué à Nicolas Rabon fils.

Ce fut sans doute après avoir reçu ces flatteuses distinctions que Bonnemer fut envoyé à l'Académie royale de France à Rome [1], que Colbert venait de fonder à l'instigation de Le Brun. Il fut chargé, entre autres travaux, de copier des tableaux de la galerie Farnèse, car voici ce qu'on lit dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture* [2] : « Nous dirons, par occasion, que les tableaux que l'on voit au plafond de la galerie des Tuileries, et qui représentent plusieurs sujets tirés de la Fable, ont été faits d'après ceux de la galerie Farnèse, par MM. Monnier, Corneille le jeune, Bonnemer, et Vouet le fils, qui étaient à la pension du roi, dans l'Académie royale de Rome, sous la direction de M. Errard [3]. »

M. de Brébisson admet, avec plusieurs biographes, que Bonnemer a été probablement l'élève de Charles Le Brun, et que, si notre compatriote n'avait pas reçu à son arrivée à Paris les leçons du chef de l'école française, il aurait du moins été placé sous ses ordres lorsque Le Brun prit, en 1662, la direction de la manufacture des Gobelins, à laquelle Bonnemer avait été attaché à deux reprises : une première fois avant d'avoir été envoyé à l'Académie de France à Rome ; une seconde, après son retour à Paris. Nous nous demanderons s'il n'y a point là une légère inexactitude.

La manufacture des Gobelins, fondée sous François Ier, au faubourg Saint-Marceau, par un habile teinturier de Reims, Gilles Gobelin, avait, par la supériorité incontestée de ses produits, conquis dès l'abord une célébrité européenne. Cependant les dépenses considérables et disproportionnées avec les bénéfices que nécessitait la fabrication des tapisseries, contraignirent les héritiers de Gilles Gobelin à quitter le commerce. La manufacture passa d'abord aux

[1] Et non en 1663, comme le prétend Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*.

[2] Article sur Claude Audran.

[3] Peintre distingué, directeur de l'Académie de France à Rome, de 1666 à 1683.

mains d'un conseiller du Parlement de Paris, nommé Leleu, puis à celles des frères Cannaye, qui, en 1650, s'attachèrent deux habiles ouvriers étrangers, le Hollandais Gluck et Jean Janssen, dit Jans de Bruges. Ce dernier exécuta pour la première fois aux Gobelins de la tapisserie sur des métiers à haute lisse. Le succès de l'établissement attira l'attention du grand Colbert, qui lui accorda des subventions considérables. Louis XIV, secondant les vues de son ministre, acquit, dans le cours des années 1662 et 1663, les vastes terrains où fut élevé l'*Hôtel royal des Gobelins*, qui fut inauguré en 1667 et reçut bientôt le nom de « Manufacture royale des tapisseries et des meubles de la Couronne ». Ce serait, dit-on, à l'époque de la fondation, c'est-à-dire vers 1662, que Bonnemer aurait été une première fois attaché à l'établissement. Ici se présente une autre question : celle de savoir en quelle année Le Brun prit la direction des Gobelins. Est-ce en 1662? Est-ce seulement en 1667? On adopte généralement cette dernière date, et nous penchons à croire que le grand peintre ne reçut le titre et ne remplit les fonctions de directeur général de la manufacture royale qu'à partir de 1667, lorsque les bâtiments furent achevés de construire et lorsqu'on mit en activité les ateliers du nouvel établissement. Dans cette hypothèse, Bonnemer n'aurait été sous les ordres de Le Brun qu'après son retour de Rome; mais cela n'empêcherait pas d'admettre l'opinion très-vraisemblable des biographes qui pensent qu'il avait tout d'abord été au nombre de ses élèves. En effet, lorsque notre Falaisien se rendit à Paris, Charles Le Brun était dans tout l'éclat de sa renommée; tous les jeunes artistes s'adressaient à lui, et les promesses sérieuses que donnait déjà le talent de Bonnemer attirèrent sans doute sur ce dernier la bienveillance et les conseils du premier peintre du roi.

La protection de Le Brun ne devait pas abandonner François Bonnemer, qui lui dut, à son retour de Rome, d'être admis au nombre des artistes de mérite qui travaillaient aux Gobelins. Peut-être même Le Brun fut-il pour quelque chose dans le mariage du jeune peintre, lorsque celui-ci épousa, le 8 février 1672, Catherine Mosin [1], fille d'un des chefs d'atelier de la Manufacture royale des

[1] « L'an de grâce 1672, le 8 febvrier, après les fiançailles et publications de bans... j'ai, curé de Saint-Hippolyte, interrogé François Bonnemer, peintre ordinaire du Roy,

tapisseries et des meubles de la Couronne. Toujours est-il qu'en tête des témoins de l'acte de mariage figure Charles Le Brun avec les qualifications de « noble home » et de « messire », car il avait été anobli en 1662. Outre le titre de « premier peintre du Roy », Le Brun prend celui de « directeur général des manufactures royales », parce que Colbert, en rétablissant les Gobelins sur de nouvelles bases, en avait fait une véritable école d'arts et métiers, où se trouvaient non-seulement des ateliers de tapisserie, mais encore des ateliers de peinture, de gravure, de bijouterie, d'ébénisterie, de marqueterie, d'horlogerie, etc.

Tous les personnages qui figurent dans l'acte de mariage de Bonnemer comme « amy en commun des mariez » appartiennent, ainsi que lui, au monde artiste. Leur présence à la cérémonie et la part qu'ils y prennent attestent l'estime dont le peintre falaisien jouissait parmi ses camarades. Et d'abord, le père de la future est « honorable home Jean Mosin », qualifié de « tapissier ordinaire du Roy », et qui était alors chargé avec Souhaite de la direction des ateliers de basse lisse. Viennent ensuite les témoins, dont les noms sont, du moins pour quelques-uns, légèrement défigurés. Baudren Yvart n'est autre que Baudrein Yvart, né à Boulogne-sur-Mer, peintre du corps de la maîtrise et membre de l'Académie; puis viennent : Jean Jans, dont nous avons parlé plus haut; J. B. Tuby, le Romain, sculpteur, membre de l'Académie; de Sève, soit Pierre de Sève, soit son frère Gilbert, tous les deux peintres; Rousselet, l'excellent graveur; « Kelkose » est une altération du nom de Kerkove, ou mieux Kerkohve, Flamand, qui, aux Gobelins, était chargé de l'inspection de la teinture des laines; Rochon est le seul de ces témoins dont nous n'avons pu découvrir encore la personnalité; mais la présence de son nom au milieu d'autres qui appartiennent exclusivement à des artistes, nous permet de supposer que cet ami de François Bonnemer et de sa fiancée faisait aussi partie du personnel de la Manufacture royale.

âgé de ..... ans, et Catherine Mozin, âgée de..... ans, fille d'honorable home Jean Mosin, tapissier ordinaire du Roy, tous deux de cette paroisse, et leur consentement mutuel pris, les ay conjoins en mariage, par paroles p. n. s., en présence de noble homme messire Charles Le Brun, premier peintre du Roy, directeur général des manufactures royales; d'honorable home Jean Mosin, père de la mariée, Baudren Yvart, Jean Jans, J.-B. Tuby, de Sève, Rousselet, Rochon, Kelkose, tous amy en commun des mariez, etc. » (Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*.)

Dans le poëme ou plutôt dans la longue suite de lignes rimées due à la plume déplorablement facile de l'abbé de Villeloin, Michel de Marolles, et intitulée : *le Livre des peintres et graveurs*, que l'on consulte toujours avec fruit lorsque l'on s'occupe des artistes du dix-septième siècle [1], se trouvent, à la fin du volume, dix-neuf quatrains sous la rubrique de : « Ceux qui font fleurir les Beaux-Arts dans l'Hostel des Manufactures royales aux Gobelins, sous la direction de M. Le Brun, premier peintre du Roy, selon les mémoires qu'en a baillez M. Rousselet, le septième jour de may 1667. » On connaît la strophe dans laquelle il est parlé de notre artiste :

... Henri Testelin est un bon peintre encore,
Aussi bien que Verdier, tous les deux de Paris!
Bonnemer de Falaise y vaut aussi son prix.
Par de si bons pinceaux la peinture s'honore.

On sait quel était le personnel d'élite que le génie de Colbert avait placé sous la direction de Le Brun, personnel qui donna aux manufactures des Gobelins tant d'éclat et de célébrité; tels étaient les amis et les collaborateurs de notre artiste.

Grâce aux renseignements que lui a fournis M. Darcel, directeur actuel des Gobelins, M. de Brébisson a donné l'indication de plusieurs tapisseries dont François Bonnemer peignit les modèles et de quelques autres qui furent exécutées en basse lisse par son beau-père Mosin. Nous croyons être sur la trace de cette partie de l'œuvre de Bonnemer.

Dans les premiers jours du mois de février 1877, le hasard me fit découvrir dans la bibliothèque de mon père une mince brochure de douze pages, petit in-12, dont voici le titre : *Garde-meuble. Description des tapisseries de la couronne, qui seront tendues le Jeudi, Jour de l'Octave de la petite Fête-Dieu, depuis six heures du matin jusqu'à midi, sur le Quai du Louvre, depuis la rue du Petit-Bourbon jusqu'au second Guichet des Tuileries, où doit passer la Procession du Saint-Sacrement, accompagnée du Clergé de l'Eglise Royale et Paroissiale de Saint-Germain l'Auxerrois. A Paris, de l'Imprimerie de Grangé, rue de la Par-*

[1] V. l'édition que M. Georges Duplessis a donnée de cet ouvrage dans la *Bibliothèque elzevirienne*.

cheminerie. M.DCC.LXXXIX. On lit à la page 2 : « Je soussigné premier Commis du Garde-Meuble de la Couronne, certifie que le nommé POLLET, colporteur de la Chambre, a obtenu de M. THIERRY DE VILLE D'AVRAI, commissaire général de la maison du Roy au département des Meubles de la Couronne, la permission de faire imprimer le Livre des Tapisseries de Sa Majesté, les jours de la Grande et de la Petite Fête-Dieu, tant Galeries du Louvre que sur les Quais et autres endroits; en foi de quoi je lui ai délivré le présent Certificat, et ai apposé le Cachet dudit Garde-Meuble. A Paris, le 19 mai 1789. CHOPPIN. » Puis vient l'avertissement suivant : « NOTA : L'on fait voir le Trésor du Garde-Meuble tous les premiers Mardis de chaque mois, depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, et depuis deux jusqu'à six l'après-dîné. » Le tout est lu et approuvé le 10 juin 1789, et revêtu le même jour du permis d'imprimer et de distribuer délivré par M. de Crosne, lieutenant général de police.

Ce livret, qui se vendait probablement deux sous, me parut des plus curieux. Il contient la description de huit tentures différentes dont trois sont dues à la Manufacture des Gobelins, une autre à une fabrique d'Angleterre, et quatre à des établissements qui ne sont pas désignés. Ces huit tentures comprennent en tout quatre-vingt-une pièces, que le rédacteur du livret a décrites avec soin, particulièrement celles qui ont trait à l'histoire de Louis XIV, aux batailles d'Alexandre et à divers événements de l'antiquité et du moyen âge. Quant aux sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, plus connus du public, on s'est contenté pour eux d'une mention sommaire.

Je m'empressai de faire part de ma découverte à deux de mes anciens camarades de l'École des chartes, qui, en 1876, ont été au nombre des promoteurs les plus actifs de l'exposition organisée, au palais de l'Industrie, par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Quelques jours après, l'un d'eux, M. Louis Courajod, attaché à la conservation du Musée du Louvre, me répondait que mon livret était complétement inconnu, et, sur sa proposition, la Société de l'Art français le reproduisait intégralement dans son Bulletin du mois d'avril 1877.

Outre l'intérêt que cette petite brochure présente aux curieux de l'art, elle mérite encore d'attirer l'attention à un autre point de vue, et l'on me pardonnera ici une courte digression. En effet, ce

n'est pas seulement une intéressante description de chefs-d'œuvre sortis de notre manufacture des Gobelins que ce livret de deux sous, c'est en même temps une des dernières traces d'un état de choses disparu. Cette procession de la Fête-Dieu de 1789 est peut-être la dernière que le clergé de l'église royale et paroissiale de Saint-Germain-l'Auxerrois ait faite hors de l'enceinte de son temple ; c'est aussi probablement la dernière fois que des tapisseries tirées du garde-meuble de la couronne ont été tendues le long des murs de Paris.

Mais revenons à Bonnemer et cherchons si notre livret ne nous donnera pas quelques indications sur ses travaux.

La première des tentures exposées sur le passage de la procession, « à commencer rue du Petit-Bourbon », était « une tenture de Tapisserie, laine et soie, rehaussée d'or (N° 86), Fabrique de Paris, Manufacture des Gobelins, dessin de Le Brun, représentant l'*Histoire de Louis XIV*, en quatorze pièces ». M. de Brébisson nous apprend que Mosin exécuta en basse lisse une tenture de l'*Histoire du Roy*, et que l'on doit à Bonnemer les modèles, d'après Charles Le Brun, des sujets suivants : le *Sacre du Roy*, le *Mariage du Roy*, l'*Entrevue des Roys*. Cette tenture fut donc exécutée à la fois en haute et en basse lisse, car le livret indique parfaitement que la tenture représentant l'Histoire de Louis XIV était en haute lisse, et nous avons vu plus haut que le livret, revêtu de l'attache officielle avec toutes les approbations désirables, avait été rédigé avec soin.

Les pièces de cette tenture dont Bonnemer avait peint les modèles sont les première, deuxième et troisième, que le livret décrit de la manière suivante :

« *Première pièce*. Le Sacre du roi Louis XIV, fait en l'Église de Notre-Dame de Reims, le 7 juin 1654.

« *Deuxième pièce*. L'Entrevue du Roi de France avec Philippe IV, roi d'Espagne, dans l'isle des Faisans, le 6 juin 1660, pour la ratification de la paix entre les deux Couronnes, et l'accomplissement du mariage de Sa Majesté Très-Chrétienne avec l'Infante d'Espagne, Marie-Thérèse d'Autriche.

« *Troisième pièce*. Le Mariage du Roi avec l'Infante Marie-Thérèse d'Autriche, célébré le 9 juin 1660, à Saint-Jean du Lux, par l'Évêque de Babilonne. »

La deuxième tenture exposée était « une tenture, tapisserie haute lisse, laine et soie, rehaussée d'or, représentant l'*Histoire*

d'Alexandre ». Cette série de sujets est bien la même que l'Histoire d'Alexandre exécutée par Mosin d'après Le Brun et sur des modèles dont une partie était due à Bonnemer. On ne sait, dit M. de Brébisson, quels sont les sujets dus au pinceau du peintre normand. Nous nous bornerons donc à reproduire ici, d'après le livret, la description des douze pièces qui composaient cette tenture :

« *Première pièce.* L'aile droite du passage du Granique.

« *Deuxième pièce.* Alexandre, Roi de Macédoine, ayant déclaré la guerre à Darius, Roi des Perses, vient pour l'attaquer, passe le Granique à la nage, que les Perses voulaient lui disputer ; il les défait entièrement, et remporte sur eux une victoire complète.

« *Troisième pièce.* L'aile gauche du même passage du Granique.

« *Quatrième pièce.* Alexandre, accompagné seulement d'Éphestion, son favori, vient visiter la mère, la femme et les deux filles de Darius.

« *Cinquième pièce.* L'aile droite de la bataille d'Arbelles.

« *Sixième pièce.* Sanglante bataille d'Arbelles, où Alexandre remporte une victoire entière sur l'armée des Perses, commandée par Darius en personne, qui est obligé de prendre la fuite.

« *Septième pièce.* L'aile gauche de la même bataille.

« *Huitième pièce.* Entrée triomphante d'Alexandre dans Babylone.

« *Neuvième pièce.* L'aile droite de la pièce de Porus.

« *Dixième pièce.* L'entrevue d'Alexandre et de Porus, Roi des Indes.

« *Onzième pièce.* L'aile gauche de la pièce de Porus.

« *Douzième pièce.* Une entre-fenêtre représentant un Therme d'hommes. »

Il n'y a, comme on le voit, dans cette tenture que cinq grands sujets, et c'est au modèle de ceux-là que Bonnemer a sans doute travaillé ; les sujets secondaires auront été confiés à des dessinateurs d'un moindre mérite. Peut-être des recherches aux Archives nationales pourront-elles déterminer exactement la part du peintre normand dans les travaux des Gobelins. C'est ce que nous nous proposons d'entreprendre plus tard.

Émile Travers,

Archiviste-paléographe, secrétaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

IX

PASCAL COSTE

ÉTUDIÉ COMME DESSINATEUR, INGÉNIEUR, ARCHITECTE ET ÉCRIVAIN.

Pascal Coste, né à Marseille le 26 novembre 1787, est mort le 8 février 1879, dans sa quatre-vingt-treizième année. Sa ville natale lui doit plusieurs constructions importantes, et notamment la Bourse de Marseille. Nous allons jeter un coup d'œil sur ses débuts dans la vie et l'étudier comme dessinateur.

Son père, Bernard Coste, qui dirigeait un important atelier de menuiserie, lui donna une instruction assez sommaire et le plaça aussitôt après à l'école de dessin de la ville. Lequin de la Tour, né à Paris, ancien élève de Ledoux, qui avait construit les barrières de Paris sous Louis XVI, lui servait de répétiteur.

Frappé des progrès de son fils et de son goût dominant pour le dessin d'ornement et d'architecture, M. Bernard Coste abandonna les vues qu'il avait sur lui pour le pousser dans la carrière où il espérait le voir réussir, et le mit sous la direction d'un ancien officier du génie, pour compléter ses études de géométrie, de mathématiques et de levée des plans. Puis il le plaça en 1804 chez Penchaud, architecte de la ville et du département, en qualité d'inspecteur et de dessinateur, position qu'il occupa pendant une dizaine d'années.

En 1814, Pascal Coste, voulant se perfectionner, partit pour Paris; Penchaud, qui s'intéressait vivement à son élève, lui donna quelques lettres de recommandation pour Labadie, Percier et Fontaine, architectes de la capitale, et ce fut grâce à ces messieurs qu'il fut admis à l'École des Beaux-Arts, dans la classe d'architecture, alors sous la direction de Vaudoyer père; il y obtint quelques succès.

Pendant son séjour à Paris, Pascal Coste fit la connaissance de Jomard, savant géographe, ayant fait partie de la Commission

scientifique, lors de l'expédition d'Égypte ; ce dernier, qui dirigeait en ce moment la publication du grand ouvrage sur cette expédition, exécutée aux frais du gouvernement, prit Pascal Coste en amitié. Jomard conservait des relations suivies avec le gouvernement de Méhémet-Ali, vice-roi d'Égypte ; ce fut cette connaissance fortuite qui décida en quelque sorte de l'avenir de l'architecte marseillais et de son existence aventureuse.

Le 20 juin 1815, Pascal Coste était de retour à Marseille, et il avait repris son poste de dessinateur et d'inspecteur de travaux auprès de Penchaud.

Tels furent les débuts de cet homme exceptionnel, dont la biographie exigerait un développement considérable ; nous ne l'entreprendrons pas, car c'est chose faite, Pascal Coste ayant laissé en mourant deux volumes grand in-18 de 600 pages chacun, intitulés *Mémoires d'un artiste,* notes et souvenirs de voyages de 1817 à 1877, où l'on peut suivre l'auteur, jour par jour, étape par étape, dans ses interminables pérégrinations, en Égypte, à Tunis, sur le Rhin, en Hollande, en Belgique, en Sicile, en Grèce, en Turquie, en Perse, en Mésopotamie (Babylone), en Syrie, en Angleterre, en Algérie, au Maroc, en Suisse, en Italie, en Allemagne, en Espagne, en Danemark, en Norvége, en Suède, en Finlande, en Russie et à travers la France.

Voyons ce grand voyageur à l'œuvre ; Pascal Coste emporte avec lui deux objets qui ne le quittent ni le jour ni la nuit, d'abord son carnet de voyage, sur lequel il inscrit les incidents de la route en termes brefs et laconiques, le nombre des myriamètres parcourus, les noms des villages et des villes, celui des monuments ou ruines qu'il y rencontre, qu'il décrit, qu'il mesure de la base au faîte, précisant les matériaux qui entrent dans leur construction, indiquant l'époque où ils furent élevés, leur style et parfois quelques souvenirs historiques ou légendes recueillies sur place ; puis tout est dit. Ces notes se succèdent ainsi sans trêve ni repos ; dans ses Mémoires, qui semblent écrits tout d'une haleine, il passe sans transition de Londres à Babylone, de Tunis à Stockhlm ou à Madrid, et la route parcourue par l'infatigable voyageur à travers ces contrées si diverses ne mesure pas moins de trente mille lieues.

Cet autre objet précieux dont l'artiste ne se sépare pas davantage, c'est son album ou son carton à dessin ; rien ne lui échappe : pas

une vue, une ruine, un fragment de colonne, une inscription, un monument digne d'attention qu'il ne croque, n'esquisse ou ne dessine avec un soin minutieux, scrupuleux, s'il se trouve sur son passage, que dis-je sur son passage ? il traversera au besoin plusieurs déserts pour aller le chercher.

Son habileté de main dans ce genre d'exercice est devenue prodigieuse. En 1827, un touriste anglais lui achète pour 12,000 francs de ses dessins des monuments arabes dont il a soin de garder copie, car Pascal Coste tient à sa collection ; il lui faut ses dessins sous la main, jusqu'au jour où il en publiera les plus précieux, et il en produit plus de 3,900. En un mot, c'est près de 4,000 dessins ou croquis qui doivent un jour rendre un éternel témoignage de sa dévorante activité.

En effet, Pascal Coste était un maître architecte auquel rien de ce qui touche à l'art du dessin n'était étranger. Tous ses sujets si variés sont traités avec cette sûreté, cette netteté, cette précision géométrique que donnent l'étude des mathématiques et l'habitude du dessin linéaire ; c'est de l'excellente opticographie conduisant à l'imitation exacte de l'image technique ; ce sont des vues parfaites d'architectes ou d'ingénieurs topographes agrémentées souvent d'une multitude de figures lilliputiennes de toutes sortes, en pleine activité et ne manquant pas d'une certaine tournure, mais qui n'ont rien de commun avec ce qu'on appelle des dessins de maîtres. On le sait, cette précision, cette netteté, cette délicatesse du trait sont indispensables pour reproduire des extérieurs de monuments, leurs silhouettes ou leurs façades, des tronçons d'architecture ou des fûts de colonne. L'architecte, tenu de manifester la beauté d'exécution dans l'œuvre construite, ne peut en donner qu'une idée approximative, très-intelligible, graphique, géométrique, sur une échelle de proportion donnée et sans aucune séduction du crayon ou du pinceau, si ce n'est pour accuser les ombres portées, la règle, l'équerre, le compas et le tire-ligne étant les auxiliaires obligés de l'architecte.

J. Pascal Coste applique à peu de chose près le même procédé à ses paysages, à ses vues formant panorama ; c'est son droit. Aussi serions-nous mal fondés en lui demandant d'une façon absolue cette verve, ce pittoresque, cet élan prime-sautier, cette accentuation, cette couleur qui prête tant de charme aux dessins purement artistiques, même dans leur négligence et leur incorrection.

J. Pascal Coste a laissé à notre Académie de Marseille son grand ouvrage sur la Perse ancienne et sur la Perse moderne. En outre, six grands dessins, véritables panoramas coloriés, donnant bien l'idée des vastes plaines où Persépolis étalait ses splendeurs magiques il y a deux ou trois mille ans. Dans ces vues sincères, on peut compter encore des milliers de colonnes restées debout au milieu des ruines et des débris de ces temples et de ces palais renversés ; mais les divers plans des terrains et des horizons mal dégradés prouvent que J. Pascal Coste n'est plus dans son domaine : son lavis est presque enfantin, son pinceau froid, inanimé. C'est là de l'archéologie nue, dépouillée de poésie. Toutefois, dans ses dessins à la plume, il retrouve sa verve, sa liberté d'allure, et il en est qui sont touchés de main de maître. Mais ce que l'on peut admirer sans réserve, c'est la prodigieuse activité de cet homme, son inépuisable fécondité, son ardeur au travail sans cesse renaissante.

En tête de ses Mémoires, il a dressé lui-même la carte de ses voyages et marqué la place des principaux monuments détruits. Il semble que la terre ne puisse suffire à son besoin de mouvement.

Indépendamment de ses Mémoires, que nous avons cités, Pascal Coste a publié en 1829 la carte de la basse Égypte, dressée sur ses itinéraires et ses relèvements de 1818 à 1827 à l'échelle de 1/000000, gravée à Paris par Tardieu, éditée par Ch. Piquet, et qui fut épuisée dès son apparition.

Pascal Coste était à la fois architecte, écrivain, ingénieur civil et militaire, réunissant à un degré élevé les qualités de ces diverses professions ; ses plans pour la reconstruction des bâtiments du fort d'Aboukir et des nouveaux bastions qu'il y avait ajoutés en donnent la mesure.

En septembre 1839, il fit paraître son premier ouvrage, intitulé *Architecture arabe, ou Monuments du Caire* mesurés et dessinés de 1818 à 1825, avec préface, introduction historique et description des planches au nombre de soixante (grand in-folio, Firmin Didot frères, éditeurs). Méhémet-Ali souscrivit pour dix exemplaires, et cet ouvrage, bien accueilli, vit sa première édition bientôt épuisée.

La publication de ce premier ouvrage ne fut pas étrangère au choix que fit de lui l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, quand il fut question d'adjoindre un architecte et un dessinateur à l'ambassade de M. le comte de Sercey en Perse. Le per-

sonnel de cette ambassade se composait de M. le comte de Sercey, ambassadeur; M. le marquis de la Valette, premier secrétaire; le vicomte d'Archiac, second secrétaire; M. le comte Cyrus Gérard, M. le comte de Chazelles, attachés; M. le comte Daru, capitaine au 6e hussards, M. le marquis de Beaufort d'Hautpoul, capitaine d'état-major, attachés militaires; M. Kasimirsky de Berberstein, interprète pour le persan; M. le docteur Lachèze, Pascal Coste, architecte, et Eugène Flandin, peintre. Cette ambassade eut lieu pendant les années 1840 et 1841. Pascal Coste avait donc été désigné par l'Institut de France pour relever et dessiner les monuments anciens de la Perse, d'après les instructions et l'itinéraire tracés par Raoul Rochette, secrétaire perpétuel de l'Académie; Flandin (Eugène), peintre connu par sa publication pittoresque sur l'Algérie, avait été également désigné par l'Académie pour dessiner les bas-reliefs de ces monuments [1].

Un M. Baffi, chimiste, vint proposer à Méhémet-Ali d'établir une fabrique de salpêtre moyennant une gratification de 500,000 francs, avec demande d'un architecte pour construire l'établissement.

Méhémet-Ali avait accepté, un agent avait été envoyé auprès de Jomard, et ce dernier, se souvenant de J. Pascal Coste, proposa à celui-ci d'aller diriger ces travaux avec des honoraires fixés à 18,000 piastres; ce traité fut signé, en 1817, à Marseille.

La fortune de Coste date de cette époque; il avait trente ans. Son premier séjour en Égypte dure cinq ans.

[1] Le résultat des travaux de ces deux artistes parut en juin 1861; il formait cinq volumes de dessins, plus un volume de texte (grand in-folio) publié aux frais de l'État, par Gide, éditeur. Le coût de l'impression et du tirage s'était élevé à 400,000 francs, et les exemplaires furent cotés à 15,000 francs. Ils valent aujourd'hui plus du double de cette somme.

Comme gratification, M. P. Coste reçut du ministre d'État 100 francs par dessin, soit 12,500 francs, plus deux exemplaires dudit ouvrage, qui fut publié sous les auspices du ministre de l'Intérieur, du ministre d'État, et sous la direction d'une commission composée de Burnouf, Lebas et Le Clère, membres de l'Institut. Les dessins contenus dans le volume intitulé *Perse moderne* ont été tous lithographiés par Eugène Flandin et imprimés par Thierry, à Paris.

Dans cette importante publication, les auteurs se sont placés sur un terrain neutre, en présentant l'ensemble de leurs explorations comme le produit de leurs recherches personnelles, sans entrer dans aucune controverse scientifique.

Chaque monument est décrit et retracé dans tous ses détails, afin que le lecteur puisse se faire successivement une idée de la topographie du pays, de l'aspect des monuments développés dans toutes leurs parties.

Pascal Coste a toujours le crayon à la main; nous l'avons déjà dit, il dessine ce qu'il rencontre sur sa route, car il s'est embarqué sur un navire à voiles; pas un lieu de relâche dont il n'ait emporté un souvenir graphique. Arrivé à Alexandrie, il part pour Rosette le 10 novembre 1817. M. Tourneau, agent du consulat de France, l'accueille fort bien; il l'embarque sur un germe qui le conduit à Téranejh, résidence de M. Baffi. Vingt jours de navigation sur le Nil lui ont été nécessaires.

Notre architecte avait emmené de France un maître maçon, et le voilà installant dès le premier jour des salles nouvelles dans la résidence de son hôte. En janvier 1818, P. Coste est présenté à Méhémet-Ali par M. Bogoz, premier interprète. Le café et la pipe lui sont servis; le pacha lui exprime le plaisir qu'il éprouve à recevoir les Français qui veulent bien l'aider dans ses projets de réformes. Puis, après avoir fait sa visite aux divers ministères, il est inscrit comme employé du pacha; mais, détail curieux qu'on ne saurait passer sous silence, lors de sa visite à Méhémet-Ali, Coste, en entrant dans la salle d'audience, trouva le pacha accroupi à l'angle du divan; il paraissait épeler des lettres auprès d'un cheik, et l'interprète, questionné par notre curieux visiteur, lui répondit en sortant : « Oui, Son Altesse apprend à lire; elle a reconnu la nécessité de s'instruire. » Cet homme qui avait révolutionné l'Orient avait alors quarante-cinq ans. Il voulait se rendre compte par lui-même de tous les détails de son administration; puis, une fois instruit, il fit traduire du français en turc, pour son usage, la *Vie des hommes illustres,* celle de Charles XII et de Napoléon Ier, plus les journaux qu'il recevait d'Europe.

A ce moment, le comte de Forbin, directeur des Musées de France, son cousin l'abbé de Forbin, plus tard évêque de Nancy, Prévost, auteur des panoramas, avec Linant, son dessinateur, officier de marine venant de Constantinople et de Jérusalem, arrivèrent au Caire, et Coste leur fut non-seulement présenté, mais il fit partie de la plupart de leurs excursions, avec M. Huyot, architecte du gouvernement français, ancien pensionnaire à Rome.

En février 1818, Coste avait gagné la confiance de Baffi; celui-ci lui soumit son programme : la fabrique devait être établie entre les ruines de Memphis et le Nil, et le projet tout aussitôt arrêté, seize millions de briques, de la chaux hydraulique et quinze

cents terrassiers furent commandés pour les fondations. En juin, soixante maçons, six cents manœuvres et quelques centaines d'hommes pour les mortiers et les transports furent mis en mouvement, et toutes ces constructions étaient terminées un an après, c'est-à-dire en juin 1819. Mais, en mars, Coste fut atteint d'une ophthalmie très-violente; il fallait son organisation de fer pour supporter cette atmosphère malsaine; il l'affrontait avec une insouciance parfaite, car sous ce ciel de braise et de feu dix-sept ophthalmies le visitèrent, et il en sortit victorieux.

Après chacun de ces assauts, à peine rétabli, on voit Coste reprendre ses courses et ses travaux : il est indomptable ; il a mesuré toutes les pyramides, compté leurs assises, décrit leur intérieur, dessiné les sphinx et les obélisques, copié un à un leurs hiéroglyphes et les inscriptions rencontrés sur sa route, et cela dans les intervalles de liberté que lui laisse la construction de cette fabrique, qui entre en plein fonctionnement en septembre 1819.

Coste prend de nouveau les ordres du pacha pour établir des poudrières qu'il achève en 1820.

Méhémet-Ali avait conçu à la même époque l'idée d'établir un canal de navigation pour mettre en communication la basse Égypte avec Alexandrie; un ingénieur turc avait été chargé de l'exécution, mais il ignorait les opérations de géodésie. Les travaux, commencés en 1818, avaient été abandonnés. Le pacha appelle alors P. Coste, et voilà notre architecte à l'œuvre. Les fellahs des diverses provinces sont convoqués, les opérations géodésiques terminées, la profondeur du sol de la cuvette indiquée, les courbes défectueuses rectifiées. P. Coste, toujours à cheval, inspecte les travaux sur toute la ligne, donne ses ordres, en même temps qu'il fait encaisser le canal dans le passage entre les deux lacs Aboukir et Maréotis, sur une longueur de 2,500 mètres. Ce canal, qui part de Alfeh au-dessous de la ville de Fouach, mesure 30 mètres de largeur sur une moyenne de 3 mètres 65 centimètres de profondeur et une longueur de plus de 80,000 mètres, est terminé en décembre 1820, et l'inauguration de l'arrivée des eaux du Nil à Alexandrie a lieu en février 1821 : ce sont là des tours de force dont l'Orient a le secret.

Pendant ces travaux, le quartier général de Coste était au camp d'Ismaïl-Pacha, près la colonne de Pompée. La peste sévissait

cruellement à Alexandrie, mais rien n'arrêtait l'infatigable ardeur de ce vaillant architecte. La peste était aussi parmi ses travailleurs; ses nombreuses occupations lui permettaient-elles de songer à lui? non; à peine prenait-il quelques précautions. Son interprète, ses trois domestiques, un jeune esclave de sa maison et quelques-uns de ses élèves sont victimes du fléau et tombent à ses côtés : c'est l'heure du combat; ses chantiers, voilà son champ de bataille! il ne saurait le déserter.

Durant cette période néfaste, son ami Agis Osman Aga, directeur des douanes, vient se réfugier au camp que Coste a fait entourer de cordes de dattiers, maintenues par des jalons, pour l'isoler en élevant une tente au dehors, afin d'y recevoir les arrivants, qui doivent subir une quarantaine de cinq jours. Agis Osman lui annonce que les trente personnes dont se composait sa maison étaient toutes mortes de cette peste maudite; lui seul avait échappé au fléau. Coste fut à peine ému de ce récit; rien ne l'étonnait; c'était un spectacle avec lequel il s'était familiarisé.

Sur ces entrefaites, les bains de mer sont ordonnés à Méhémet-Ali; Coste lui construit un pavillon à proximité de son palais, sur les bords du vieux port d'Alexandrie, en même temps qu'il fait édifier tout à côté le logement du ministre des affaires étrangères. De 1820 à 1822, Coste, toujours sur la brèche, fait construire de nouveau dix-neuf tours télégraphiques, sur un parcours de trente-cinq lieues reliant Alexandrie à la citadelle du Caire, de neuf mètres à vingt-deux mètres de hauteur, avec tous leurs accessoires télégraphiques, donnant les nouvelles en quinze minutes. Il soumet dans la même période le projet d'une villa à M. Brisc, consul anglais, qui le lui a demandé, et ce projet est mis à exécution.

Le pacha, de son côté, réclame encore plusieurs projets : 1° un palais réunissant son palais-divan à deux ministères, celui de l'intérieur et celui des finances; 2° un projet pour l'agrandissement du jardin de la résidence de Choubrah. Le pacha voulait se faire un petit Versailles, avec labyrinthes, bosquets, hippodrome, grandes pièces d'eau entourées de galeries, avec quatre pavillons-divans, en y adjoignant une chapelle-mosquée.

Les plans de l'architecte marseillais, qui séduisirent le vice-roi, furent approuvés, mais une partie dut en être supprimée par suite

des intrigues des architectes turcs et arméniens jaloux du jeune Français.

Toutefois, Coste voyait grandir sa faveur. Le pacha fait venir des Syriens pour introduire la culture du mûrier en Égypte; il met à leur disposition environ 6,500 hectares de terre. Ibrahim-Pacha, deuxième fils du vice-roi, entraîne avec lui notre ingénieur-architecte. Ce dernier reconnaît qu'on peut amener dans cette plantation les eaux du Nil par un canal partant de Zagarik et parcourant une largeur de 35 kilomètres. — Combien d'hommes et de temps vous faut-il pour exécuter cela? lui demanda le prince. — Trente mille fellahs et soixante jours, réplique l'architecte. — Eh bien, je vous en donne quatre-vingt mille. Et le canal fut creusé à la largeur et à la profondeur indiquées, en quinze jours. Cependant une nuée de sauterelles, à obscurcir le soleil, avait failli dévorer Coste, lui faisant perdre vingt-quatre heures.

De retour au Caire, Méhémet-Ali demande de nouveau à Coste le projet de deux mosquées, l'une pour Alexandrie, l'autre pour le Caire; l'architecte fait observer qu'il n'est pas initié aux mystères du culte. Il reçoit à l'instant un firman; les portes de toutes les mosquées lui sont ouvertes. Il se fixe sur les huit principales et les plus importantes par leur caractère architectural du type arabe. La mosquée El-Azhard, sorte d'Université où se réunissent les étudiants du Coran, toujours prêts à s'insurger, lui est désignée comme dangereuse, avec avertissement de n'y point entrer. L'architecte, sans se déconcerter, rend visite au directeur : « Je viens, au nom du pacha, dit-il, pour reconnaître le mauvais état du dallage. » Il est reçu avec empressement; la pipe et le café lui sont offerts; puis les tapis et les nattes qui couvrent le sol sont enlevés, et le voilà mesurant toutes les parties de l'édifice, prenant une vue de l'ensemble, de la cour intérieure et autres détails, sans être inquiété. Le directeur attend encore le redallage de ses salles. Méhémet-Ali, instruit de ce fait par l'auteur, rendant compte de sa mission, ne put s'empêcher de rire aux éclats.

En août 1820, le pacha l'envoie de nouveau à trente-six kilomètres d'Alexandrie, pour reconnaître la vallée d'Aboukir et juger s'il est possible d'y établir un canal pour la fertiliser. On ne trouve dans ces parages que de l'eau saumâtre; deux chameaux sont chargés de pastèques pour suppléer à cette eau malsaine; les tentes

sont dressées, on se livre aux nivellements; mais pendant la première nuit de campement, les serpents, si nombreux dans cette contrée, percent toutes les pastèques et en hument le jus. Les hommes qui accompagnent Coste, mourant de soif, font alors usage de cette eau saumâtre. Au retour, deux d'entre eux meurent en route. L'expédition a duré quinze jours. Coste a résisté : il a eu soin de mêler du café à cette eau saumâtre; il en a paralysé les effets pernicieux.

En mai 1821, encore une nouvelle mission dans la haute Égypte, pour régler les travaux du canal Sohajieh. Que de monuments relevés sur cette route! que de rencontres intéressantes, de détails amusants! Tout cela est noté ou dessiné: les ruines des temples d'Hermentès, de Louqsor, de Karnak, d'Isis, de Memnonium, avec son colosse renversé; de Médinet-About, avec son palais et ses deux colosses encore debout, qui datent de seize cents ans avant J. C. En un mot, notre architecte reproduit toutes ces imposantes ruines de la Thèbes aux cent portes, avec ses pylônes, ses colosses, ses obélisques, ses avenues de plus de deux mille sphinx accroupis sur leurs socles, se faisant face et portant chacun la statue d'Aménophis entre leurs pattes étendues, découpant leurs silhouettes dorées par une éclatante lumière sur un ciel d'un bleu d'azur profond, dont les plus légères vapeurs ne viennent presque jamais troubler la pureté.

Là se terminait la mission de l'architecte, et néanmoins il pousse une dernière pointe jusqu'à la première cataracte, et le 14 juin, venu à Choubrah, Coste rendait compte de sa dernière mission au souverain qui le complimentait.

Enfin, en décembre 1821, après avoir relevé par de beaux dessins les monuments de la haute Égypte et de la Nubie, Coste accompagnait encore Huyot, architecte, l'un des auteurs de l'arc de triomphe de l'Étoile à Paris, se rendant à Alexandrie, pour de là s'embarquer à destination de la France. Il lui avait fait ainsi longer le canal de Mahamoudhyeh, en lui soumettant ses plans pour son achèvement. Ces plans furent approuvés par le savant, qui indiqua quelques légères modifications; et après le rapport présenté au vice-roi, les auteurs en furent complimentés.

Ensuite, notre architecte retourna au Caire, afin de régler les travaux qu'il avait entrepris dès le début; puis il fut chargé de

nouveau, en septembre 1822, de dresser un projet de construction du fort d'Aboukir, avec ordre d'y joindre deux redoutes à établir sur les points les plus élevés de la côte, afin d'empêcher tout débarquement sur les rives de cette rade.

Cinq années s'étaient ainsi écoulées dans ce labeur sans trêve, et Coste, quelque peu épuisé, demanda un congé. « Prenez votre temps, lui dit le vice-roi, mais au revoir et à bientôt. »

Coste s'embarqua donc le 27 octobre 1822 sur le *Désiré,* qui ne toucha le port de Marseille que le 29 décembre suivant.

Au commencement de 1823, Coste se rendit à Paris pour s'y retremper; puis Penchaud, désirant le fixer à Marseille, le fit nommer chef des travaux du département. Mais, incapable de rester en place, en septembre de la même année, Coste avait abandonné son poste sans prévenir personne, afin d'éviter toute opposition, et se rendait de nouveau auprès de Méhémet-Ali. Dès son arrivée, le vice-roi le nomma ingénieur en chef de la basse Égypte; son département comprenait huit provinces, et Coste dut de nouveau passer sa vie à cheval ou dans une cange, comme à son premier séjour, afin de surveiller les travaux de canalisation se mesurant par milliers de kilomètres.

Malgré cette existence fiévreuse, Coste trouvait encore le temps de s'occuper de projets et de constructions de palais ou de mosquées, sans négliger le relèvement de tous les monuments dignes d'intérêt, existant dans ces huit provinces, qu'il ne cessait de sillonner.

Entraîné dans ce tourbillon, il ne songeait point au retour, lorsque, en septembre 1827, il fut piqué au talon par un gros scorpion roussâtre dont la piqûre est réputée mortelle; le danger avait été toutefois conjuré, grâce à l'habileté de son médecin, le docteur Dossap, élève de Dupuytren; mais ce dernier lui enjoignit de quitter le pays sous peine de la vie, et Coste se décidait enfin à prendre une seconde fois congé du vice-roi.

Coste, se croyant condamné à un repos presque absolu, de retour à Marseille, accepta, le 1er mai 1829, la place de professeur d'architecture à l'École de la ville. Il était resté dix ans en Égypte, et il en avait rapporté la plus belle et la plus curieuse collection de dessins que jamais artiste avant lui eût recueillie dans cette contrée qui fut jadis le berceau de la civilisation.

Une fois dans sa chaire de professeur, P. Coste s'était peu à peu rétabli; ses vacances furent dès lors invariablement consacrées à des voyages ayant pour but de grossir le nombre de ses dessins; quelques congés supplémentaires et des missions spéciales contribuèrent également à enrichir sa collection.

Toutes ces pérégrinations, nous l'avons dit, sont racontées dans ses Mémoires, dont la désespérante monotonie vous forcerait malgré vous à en suspendre la lecture, si parfois la description plus détaillée d'un paysage, d'une réception officielle dont l'auteur a été l'objet de la part de quelque souverain, une réflexion sur les hommes ou sur les choses de l'Orient, ne venaient, comme une oasis, reposer votre vue et ranimer votre attention. Le style de l'auteur est alors d'une merveilleuse limpidité dans son laconisme, et sa phrase, toujours brève, claire, devient sonore, imagée; toutefois, ces élans sont rares dans son second volume.

Mais, pour nous rendre un compte plus exact des qualités qui distinguent cet homme exceptionnel, suivons-le encore un instant.

Dans la période de dix années, soit de 1829 à l'année 1839, où il fit son grand voyage en Perse, nous voyons dès cette année 1829 Coste recevant la visite de Lamartine accompagné de sa femme et de sa fille. L'illustre poëte se rendait en Orient, et il obtenait de notre architecte les renseignements les plus précieux pour le voyage qu'il allait entreprendre. En 1832, les suites de la piqûre de ce scorpion qui avait mis sa vie en péril, ne laissant plus de trace, le goût des voyages se renouvela chez Coste plus vif que jamais; il parcourut alors l'Italie, et il en rapporta cent seize dessins ou croquis des monuments qu'il avait visités.

En 1833, l'église Saint-Lazare de Marseille étant mise au concours, le projet de Coste fut choisi à l'unanimité. En cette même année 1833, recommandé par Huyot au ministre, Coste obtint une subvention de vingt-cinq mille francs pour l'impression des dessins de son architecture arabe publiée par Firmin Didot; puis, à son retour de Paris, Mgr Mazenod le chargea de la construction de l'église Saint-Joseph.

En 1835, Coste profita de l'envoi de trois navires construits à Marseille pour le compte du bey de Tunis, pour explorer la Tunisie et un peu plus tard l'Algérie et le Maroc.

Les descriptions et les dessins que Coste rapporta de ses divers

voyages ne furent pas les moins intéressants de sa collection.

La même année 1835, Coste obtint à l'Exposition une médaille d'or de deuxième classe pour ses dessins coloriés sur l'architecture arabe.

En 1836 et en 1837, les vacances de Coste furent encore employées par lui à visiter la Hollande, la Belgique et une partie du nord de la France; il enrichissait sa collection de cent cinquante-trois nouveaux dessins; puis, en 1838, ce fut le Midi qu'il visita jusqu'à Lyon.

Nous arrivons ici à la période la plus brillante de la vie de Coste. En 1839, il est désigné pour faire partie de l'ambassade française en Perse, dont le séjour se prolongea jusqu'en 1841. Le *Véloce*, sur lequel il s'était embarqué, avait à son bord Gudin, deux de ses élèves, M. Laurens, neveu du général Athalin, et M. Julien. Gudin avait reçu l'ordre de Louis-Philippe de peindre la série de combats qui ont illustré la marine française depuis les côtes de l'Angleterre jusqu'à Constantinople; cette série est aujourd'hui au Musée de Versailles. Six dessinateurs se trouvaient ainsi réunis sur le *Véloce*, car Flandin et un autre amateur faisaient partie du voyage. L'île d'Elbe, la Sicile, la Grèce, où ils séjournèrent, leur payèrent un large tribut aussi bien que les côtes du Bosphore, jusqu'à Constantinople, où ils se séparèrent. Le prince de Joinville, s'y trouvant alors à bord de la frégate *la Belle-Poule*, vint rendre visite au *Véloce*.

Ici, dans ses notes, Coste sort de ses habitudes de laconisme. Le spectacle du Bosphore, où il pénètre, lui arrache un cri involontaire d'admiration : il devient éloquent; écoutez-le : « Enfin, le 22, à sept heures du matin, Constantinople sortait des eaux pour nous; au loin sur un fond de lumière transparente se détachait la silhouette de la cité des sultans. D'abord, les édifices se dégageaient insensiblement des brumes de l'horizon, et à chaque élan du navire, le tableau se dessinait moins confus, moins indécis. La toile se leva enfin avec son inconcevable magie; tout à coup surgirent en foule, dans toute leur grâce architecturale, les palais, les minarets, les dômes, les kiosques, montant les uns sur les autres, se suspendant dans les airs, et nous ouvrant d'incomparables perspectives de lumière; des murs hardiment lancés, découpés à jour, et tout cela était baigné dans une douce et flottante atmosphère : l'idéal se

réalisait au milieu des plus étonnants paysages. » Coste était heureux; nulle préoccupation de métier ou de position n'assombrissait son front; il se livrait tout entier à sa passion de dessiner, en obéissant à ce besoin de déplacement qui semblait ne faire qu'un avec sa nature.

Aussi ses descriptions prennent dès lors une tournure plus vive, plus pittoresque; les accidents et les péripéties de la route sont notés par lui avec une certaine bonne humeur empreinte parfois d'une jovialité piquante.

Le portrait d'Abd-ul-Medjid, dont il loue la simplicité si digne, est tracé de main d'artiste. « Tel est, dit-il en terminant, le costume de celui dont les aïeux ressemblaient à d'éblouissantes pagodes surchargées de pierreries et enveloppées de somptueuses étoffes. » Coste, légèrement narquois, fait également un croquis des ministres du Sultan, qui ne manque pas d'humour : « Nous voilà, dit-il, en face de Kosrew-Pacha, qui ressemble avec sa voix rauque à un vieux lion marqué de petite vérole; de Reschid-Pacha, moitié Turc, moitié Européen; puis commencent les saluts qui en Orient ne finissent plus. » Les peintures de Top-Hana ne sont pas moins vives; son admiration est sincère, son style se ressent de son enthousiasme; ses dessins à la plume prennent eux-mêmes une désinvolture plus agréable, plus pittoresque.

Ses vues de Constantinople, de Trébizonde, d'Erzeroum, de Bayasid, de Tébriz ou Tauris, en un mot de toute la partie de l'Asie que l'ambassade traverse et dont rien n'échappe à ses investigations, sont finement et très-spirituellement rendues. Le texte des Mémoires de Coste conserve lui aussi le même caractère.

Il en est de même des récits de son séjour en Perse. L'écrivain s'y montre des plus humoristiques. Malgré la fièvre qui parfois le dévore, il exerce sa verve caustique qui appelle le sourire sur les lèvres, car la gaieté de Coste est franchement communicative; en un mot, cette partie de ses Mémoires, indépendamment du côté archéologique et scientifique, est une douce causerie, écrite sur un ton familier, enjoué, semé de détails sur les mœurs, sur les coutumes et les hommes de ces pays lointains. Coste n'eût-il écrit que ces pages, qu'elles suffiraient pour lui assurer une place honorable parmi les écrivains voyageurs les plus justement estimés.

Deux ou trois citations : Coste est descendu dans les carrières

d'Ecbatane, l'ancienne cité des Mèdes. « Ici une colonne à moitié achevée, là un commencement de socle. Il paraît que les citoyens de la cité médique venaient faire leurs commandes sur place. Ecbatane ancienne et moderne est sortie de ces immenses carrières. Rien ne ressemble plus à une tombe que le berceau d'une ville ! » Et plus loin, Coste, engagé dans les défilés du mont Elwend, trace ce tableau : « La gorge se rétrécit, la végétation cesse, et les bords du torrent blanchissent sous les galets roulés au bas du ravin. Un rocher gigantesque, détaché du mont, s'élève tout à coup, dominé par la cime toujours blanche du mont Elwend, qui semble se pencher pour regarder. Ce rocher est une page immobile de l'ancienne histoire d'Ecbatane; deux inscriptions le couvrent, etc., etc. » Puis, parlant de Hamadan, chef-lieu de la province, Coste s'écrie : « Ses jardins en sont délicieux; c'est une magnifique écharpe de verdure jetée sur des ruines. » Peut-on esquisser plus joli paysage en aussi peu de mots?

Voulez-vous encore un échantillon de la façon goguenarde dont use parfois Coste lorsqu'il est de belle humeur? Écoutez : « Arrivés à Chyraz, au moment du Kourban-Beyran, M. Eugène Flandin et moi nous rendîmes visite au schah Zadeh Ferrade Mirza, gouverneur de la province. Le prince nous reçut assis sur un fauteuil à l'angle d'une salle ouverte. L'estrade qui supportait son fauteuil était ornée de deux colonnes. Un grand jardin, égayé par un jet d'eau, s'étendait en face des appartements. Tous les officiers de la cour du prince, généraux, colonels, khans et mirzas, étaient debout sur la terrasse dans des attitudes respectueuses. Deux mirzas se chargèrent pour tout ce monde du compliment à débiter, et lurent à haute voix des félicitations au gouverneur, qu'ils comparèrent à Alexandre le Grand, à Roustan et à Napoléon. Chaque fois que le nom du prince revenait dans le discours du mirza, le prince saluait, et nous en faisions autant; nous nous saluâmes ainsi un nombre de fois indéfini; c'était un perpétuel mouvement de tête d'arrière en avant. Le prince avait l'air très-satisfait d'avoir été comparé à Alexandre, à Roustan et à Napoléon. Quand le discours fut achevé, le prince nous salua et s'en fut recevoir les compliments de ses femmes, qui n'ont pas dû le comparer à Hercule, car il est passablement chétif, à moins que l'hyperbole dans les éloges ne règne au harem comme dans la salle de réception. » La

visite de nos deux dessinateurs au schah de Perse n'est pas décrite d'une manière moins réjouissante. Nous voyons d'ici le sourire narquois de Coste plisser sa lèvre malicieuse.

« Arrivés le 20 mars au soir à Téhéran, le lendemain 21, le général Duhamel, ambassadeur russe, nous fit la politesse de nous inviter à venir avec lui faire le salut au schah Mohamed ; c'était la fête du Nourouze.

« Le roi nous reçut dans un petit salon ; il était fort simplement vêtu et accroupi dans un angle de son appartement. Le prince nous questionna sur notre excursion dans la province du Fars et nous demanda des nouvelles de France. Après cette visite, nous nous rendîmes dans un pavillon à côté de la salle où le schah devait recevoir les saluts du Nourouze. Le jardin était rempli de ministres, de dignitaires civils et militaires, de saïds, de mollahs, d'officiers et de soldats. Dès que le roi parut, une salve d'artillerie retentit sur la place de Meïdan-Schah, et la musique et les tambours se firent entendre.

« Le roi vint se placer sur un trône de marbre de Tebriz, supporté par des statues et sur lequel des incrustations de nacre formaient des lignes capricieuses. Sa robe étincelait de rubis, d'émeraudes, de diamants et de perles, et une magnifique aigrette de diamants ornait sa tête. On nous servit des sorbets, puis les poëtes s'avancèrent et récitèrent le compliment d'usage. Ils s'étaient mis l'esprit à la torture pour pousser l'hyperbole de la flatterie au delà des limites connues en Orient. Le schah les écoutait d'un air distrait et peu convaincu. Quand on l'eut mis au-dessus du soleil et de tous les signes du zodiaque, deux maîtres de cérémonie parurent, suivis de deux esclaves qui portaient de grands plateaux pleins de petites pièces d'argent (jadis ces pièces étaient d'or) ; elles furent distribuées aux assistants, qui parurent charmés du cadeau royal. Après les génuflexions des hommes, vinrent celles des animaux. Quatre éléphants énormes, dont la tête était peinte de diverses couleurs, arrivèrent et vinrent, en courtisans bien dressés, incliner leur trompe et s'agenouiller devant le schah.

« Tous les officiers français au service du gouvernement persan étaient présents à cette cérémonie, et ils étaient placés parmi les premiers officiers du roi.

« Quand le roi se fut retiré, il y eut une embrassade générale ; en Perse, on s'embrasse beaucoup.

« La fête du Nourouze a été imaginée pour célébrer l'équinoxe du printemps. Elle date de fort loin. Les bas-reliefs du grand escalier de Persépolis la représentent. On y voit des gens de diverses conditions portant des présents au roi. Maintenant, c'est le roi qui en fait à ses sujets ; seulement il en reçoit des ministres, des gouverneurs, des khans et des divers corps de métiers. Ce revenu est évalué à plusieurs millions de tomans.

« La fête du Nourouze dure plusieurs jours. Le second jour, le schah se montre à son peuple dans toute la splendeur royale. Il se place dans un pavillon au-dessus de la grande porte du palais, sur la place royal (Meïdan-Schah), on dirait un soleil, tant les diamants qui le couvrent de la tête aux pieds flamboient. Devant lui défilent alors les troupes régulières et des habitants civils, fort satisfaits d'avoir un prince qui reluit tant. La foule est immense : les murs, les terrasses plient sous le poids des spectateurs; les femmes, le visage couvert, viennent aussi contempler ce soleil humain.

« Tout cela se fait au bruit des fanfares. Des danseurs de corde exécutent au-dessus de cette foule des prodiges d'équilibre, ils n'ont point de balanciers, et glissent comme des fantômes sur des cordes tendues à d'incroyables hauteurs; ils bondissent, courent, se tiennent d'un pied, d'une main, avec les dents, avec un doigt, sur cet étroit théâtre aérien; leur adresse ferait le désespoir des plus habiles acrobates de l'Europe. »

Le style, c'est l'homme; ces citations nous montrent l'écrivain. Pascal Coste n'était pas seulement un habile architecte, un savant archéologue, un ingénieur de mérite; il était aussi homme d'esprit.

A son retour de la Perse, le roi Louis-Philippe le reçut en présence de la reine, de madame Adélaïde, du général Athalin et de Fontaine, son architecte. Le roi et sa famille parcoururent ses dessins avec un vif intérêt. Ils avaient, du reste, été l'objet d'un rapport très-favorable, de la part d'une commission de l'Académie composée de Achille Le Clère, Hippolyte Lebas, architectes, Cortot et Nanteuil, statuaires; Eugène Burnouf, Raoul Rochette, Lajard et Quatremère de Quincy, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. En prenant congé du roi, il reçut de sa main les insignes de chevalier de la Légion d'honneur, et l'autorisation de porter la grande décoration qu'il avait reçue du schah de Perse.

Ceci se passait le 17 mai 1842, et le roi donna l'ordre ce même jour de faire imprimer les travaux de Coste aux frais de l'État.

Coste fut élevé au grade d'officier de la Légion d'honneur, lors de l'inauguration de la Bourse de Marseille, construite sur ses plans.

La physionomie de cet homme remarquable a été tracée d'une pointe des plus spirituelles par M. Viollet-Leduc dans une préface sur l'architecture arabe. « Infatigable pionnier de l'archéologie, n'allez pas croire que M. Coste soit une façon d'homme de guerre, robuste, imposant, sachant comme certains Anglais et Américains se faire place partout ; non pas : M. P. Coste est un petit homme d'apparence timide, boitant par suite d'une fracture à la jambe, tenant le moins de place possible partout où il se trouve ; mais à son œil vif, à un sourire à la fois bienveillant et un peu narquois, à une certaine carrure du front, on reconnaît bien vite une de ces natures vivaces et persistantes qui trouvent le moyen d'arriver à leurs fins. Quand on connaît bien l'homme et un peu l'Orient, on comprend comment M. Coste a pu passer partout, dessiner partout comme dans son cabinet. N'attendez de M. Coste autre chose qu'une description simple, quelques dates, quelques faits historiques relatifs aux édifices qu'il fait graver ; puis c'est tout. Il laisse au public le soin des déductions. Il fait des centaines de kilomètres, n'importe comment, et passe à un autre monument. J'avoue que cette modestie antique, à la façon d'Hérodote et de Xénophon, est un avantage considérable. »

Qu'on ne s'y trompe pas cependant, cette candeur, cette simplicité dont parle Viollet-Leduc n'étaient qu'apparentes ; sous ces dehors de modestie antique, Coste avait la conscience parfaite de sa valeur et de sa personnalité ; doué d'une fermeté de caractère inébranlable, il savait que son œuvre parlerait un jour, qu'il ne serait pas oublié, et il attendait avec confiance les jugements de la postérité. Marseille, dont il est un des enfants illustres, lui réserve une première couronne ; elle va faire placer son buste dans le Palais du Commerce, qu'elle doit à son talent.

E. Parrocel,
Membre de l'Académie des sciences lettres et arts de Marseille.

X

NOTE SUR UN CADUCÉE DE MERCURE TROUVÉ A LÉMENC,

DANS LE CLOS DES VISITANDINES.

Le *caducée* dont je me propose de parler a été trouvé dans le clos de la Visitation, sur la colline de Lémenc, l'ancien Lemencum de la carte de Peutinger, dans les premiers mois de l'année 1826. Lemencum ou Lemnicum, cette ancienne mansion romaine, a dû être, à une certaine époque, une localité d'une assez grande importance. Située sur le grand chemin de l'empire romain qui allait de Milan à Vienne, l'ancienne ville était exposée en plein midi sur la pente méridionale de la colline, et s'étendait depuis le clos des Visitandines, qui renferme encore les anciennes substructions de la ville, jusqu'au chemin de fer à niveau qui traverse le faubourg Reclus. Elle s'étageait en amphithéâtre dans l'ancien clos des Feuillants, les clos Burdin et de Savoiroux. Dans le jardin potager de la Visitation, des restes de murs avec l'appareil romain sont espacés de dix en dix mètres.

La commission du Musée départemental avait obtenu du cardinal Billiet et des dames de la Visitation de faire quelques fouilles, il y a une quinzaine d'années; mais mal dirigées, ces fouilles n'ont donné aucun résultat.

Le beau caducée de Mercure a été trouvé derrière l'abside de l'église de Lémenc, près du cimetière des religieuses. L'église gothique a remplacé l'ancienne église romane, et celle-ci a remplacé, à une époque plus reculée, l'ancien temple romain probablement dédié à Mercure. Ce caducée a dû appartenir à une statue de grandeur naturelle. M. le général de Loche, dans une notice lue à l'Académie de Savoie, prétend qu'il faisait partie de la statue colossale dont on a trouvé trois doigts quatre ans avant la découverte du caducée dans la même localité. Je suis loin de partager cette opinion, et j'en donne les raisons. Les doigts appartenaient à une statue colossale : leur grosseur n'est pas en harmonie avec la

grandeur du caducée. Ils sont au moins deux fois et demie plus grands que des doigts de grandeur naturelle. Les petits trous signalés à l'index de la main droite ne sont pas des trous-rivets, et les verges de métal qui auraient pu y assujettir le caducée auraient été par trop faibles.

La pose des doigts index et médius, écartés l'un de l'autre, indique une main presque ouverte, et ne comporte pas du tout l'action de tenir ou serrer une baguette mince comme celle du caducée.

Le troisième doigt est le petit doigt de la main gauche et ne peut donner aucune indication.

Ce beau *caducée* est en bronze massif, d'une conservation parfaite, grâce à la belle patine qui a préservé les moindres détails d'exécution. Il est formé d'une baguette surmontée d'un bouton; mais la partie inférieure de la baguette a été cassée et manque complètement. Autour de la baguette deux couleuvres s'enlacent et y assujettissent une aile de chaque côté. Elles forment ensuite deux anneaux au-dessus de la baguette; ces anneaux sont séparés par un double nœud, symbole de leur union. Leurs têtes affrontées sont ornées de crêtes et de barbes. Elles mordent ensemble la pomme de Discorde. Ce symbole est bien travaillé, et accuse un art avancé. Les doigts trouvés auparavant sont bien plus beaux encore et sont très-bien modelés; les phalanges sont bien proportionnées et reliées par des attaches ou articulations solides, qui rappellent les mains que sculptait plus tard l'illustre Michel-Ange.

Puisse cette note offrir quelque intérêt aux archéologues. Elle sera suivie d'autres notes sur les choses intéressantes que renferme notre Musée savoisien.

L. Rabut,

Correspondant du Comité, conservateur du Musée départemental de Chambéry, officier de l'Instruction publique.

XI

LE COFFRET DE SAINT FIRMIN.

Avant de dire pourquoi nous appelons cet objet *Coffret de saint Firmin*, nous allons essayer de le décrire. Il a 0m,133 de long, sur 0m,104 de large et 0m,87 de haut. Cinq de ses faces portent des plaques rectangulaires d'ivoire d'un fort relief, encadrées de bandes d'écaille noire. Ces bandes sont elles-mêmes incrustées de petits disques d'ivoire. La face de dessous est un grand damier, écaille noire et ivoire, encadré d'une bordure en écaille. Cette bordure est incrustée de disques d'ivoire de deux dimensions, par groupes de trois, un grand séparant deux petits. Les grands disques portent un point noir ou fort petit disque, aussi incrusté. Cette bordure règne sur toutes les faces, sauf sur celle du couvercle, où elle est formée de carrés d'écaille alternant avec des carrés d'ivoire. Chaque carré d'écaille porte, incrusté, un disque d'ivoire, et réciproquement, chaque carré d'ivoire porte, incrusté, un disque d'écaille. De plus, la plaque d'ivoire du couvercle n'étant pas plus large que celle des autres faces, le reste de l'espace entre es grands côtés et la bordure est rempli par deux bandes d'écaille incrustées de losanges d'ivoire. Ce décor, aussi simple que bien entendu, satisfait à la fois aux exigences des dimensions données et à la loi de l'alternance.

Mais ce qui frappe le plus en ce coffret, ce sont les plaques d'ivoire, que tout cet ensemble encadre si harmonieusement. On e croirait en présence d'un rare monument de l'art byzantin, avec ses conventions et ses partis pris, avec ses étrangetés ou ses hardiesses, pour ne pas dire ses incorrections sans naïveté. En voyant ces anges au vol rapide, les vigoureuses saillies de leur corps, les mouvements si arrêtés de leurs bras, la fermeté de ces têtes rondes à fortes mâchoires, et qui rappellent si bien les types les plus caractérisés de la numismatique byzantine, on serait tenté d'attribuer cette œuvre à l'art oriental, à quelque ouvrier venu de Con-

stantinople avec les artistes attirés en France par Charlemagne. Si donc nous nous permettions de donner un avis sur sa date, nous attribuerions ce coffret à l'époque carlovingienne.

Les cinq plaques d'ivoire sont autant de tableaux dont l'ensemble forme une sorte d'apothéose. Le premier ange, celui du couvercle, déroule un long phylactère, tout en poursuivant son vol; le deuxième, celui de devant (plaque portant le trou de la serrure), porte une couronne royale à trois grandes pointes; le troisième (côté des charnières) porte un objet légèrement oblong, fléchissant sous la pression des mains, et que nous croirions un cœur. Cette conjecture paraît très-vraisemblable, 1° parce que le document renfermé dans le coffret — il est transcrit ci-dessous — parle du cœur de saint Firmin, auquel ce coffret servait de reliquaire; 2° parce que nous remarquons des traces de rouge là comme aux lèvres des anges.

Le quatrième et le cinquième ange, ceux des plaques de côté, portent chacun une sorte de sceptre en forme de croix, dont l'une termine ses croisillons par trois cœurs. Nous disons en forme de sceptre, parce que, si l'un des deux objets reste attaché à une des branches de grande fougère qui ornent chaque plaque, l'autre en est presque indépendant.

Les anges du coffret n'ont pas, on le reconnaît, les formes pudiques de l'art roman primitif; mais quel mouvement, quelle assurance, quelle couleur ils nous offrent! Leur vol est rapide; leur tête fend l'air, et le bas du corps, très-négligé d'ailleurs, d'une échelle bien moindre, le suit de loin pour ainsi dire, pendant que les ailes et les bras ont grande hâte d'emporter au ciel les glorieux signes iconographiques du royal pontife dont le coffret a, paraît-il, renfermé le cœur.

Ces ivoires gardent de nombreuses traces de dorure, et les lèvres ont été nuancées de rouge, ainsi que l'objet porté par l'ange de la face des charnières. Les cinq plaques sont fixées chacune par deux clous de bronze de $0^m,012$ à $0^m,016$, à pointe très-aiguë et à forte tête semi-sphérique.

Nous avons craint de ne pas rendre par un dessin la véritable forme de ces reliefs; avec la permission de son bienveillant possesseur, nous avons moulé les cinq plaques et construit en plâtre un *fac-simile* du coffret lui-même, nous en remettant à l'apprécia-

tion des membres du Congrès pour assigner à ce précieux objet son vrai style et sa véritable date.

Disons maintenant pourquoi nous appelons cet objet *Coffret de saint Firmin*. Ce coffret est resté fermé pendant de longues années, parce que la clef en est perdue et que la défense d'en tenter l'ouverture a été respectée jusqu'à la mort de M. Eugène d'Amoureux, d'Uzès (Gard), qui tenait cet objet de ses ancêtres. Il y a quelques mois cependant, après d'infructueux essais faits discrètement, dans le but de l'ouvrir sans lui faire subir de détériorations, le couvercle céda enfin, et quel ne fut pas l'étonnement de M. Louis d'Amoureux, fils du dépositaire, en le trouvant rempli d'objets pieux et d'une relique insigne de la vraie croix, accompagnée de l'ancien authentique, revu et renouvelé en 1791 par Mgr de Béthisy, dernier évêque d'Uzès! Mais son étonnement redoubla à la lecture du document que nous transcrivons ci-dessous, et qu'il trouva collé à l'intérieur du couvercle :

« Pendant les mouvemens des guerres civiles les habitans de « cette ville d'Uzès de la R. p. (Réforme prétendue) s'emparèrent « à main armée du lieu de S. Firmin et portant leurs mains sacri- « léges sur les autels pendant la démolition de l'église y enlevèrent « ce petit coffre d'hébène (*sic*) long haut et large un peu plus de « demy pan qui a en dehors et en relief des figures d'ivoire, doublé « pour lors d'un satin vert dans lequel reposaient les cendres du « cœur de S. Firmin avec plusieurs autres de ses reliques qui tom- « bèrent es mains du S. Rosset de la R. p. R. pour lors sindic du « diocèse qui en mourant chargea son fils de rendre et le petit « coffre et les reliques à la dite église : lequel à la fin de ses jours « recommanda à sa femme de les remettre à leur fils au même « effet : laquelle laissant son dit fils en bas âge lui donna pour « tuteur le S. Trornicx aussi de la R. p. R. qui transporta d'abord « après sa mort tous les effets dans sa maison dans laquelle se feus « le premier avril 1667 En qualité de magistrat à la prière du « seigneur de Grignan pour lors évêque de cette ville pour y « enlever comme se fis Et dit coffre qui fut en même temps porté « dans la maison épiscopale, et quelques jours après ouvert : dans « lequel lesd. reliques ne se trouvèrent pas au grand déplaisir dud. « seigneur de Grignan, mais bien quelques dorures qui furent « rendues avec le petit coffre au S. Rosset qui l'aurait gardé jusques

« à ce 15 mai 1682 qu'il me l'aurait donné pour en faire une partie « de mon oratoire et pour augmenter envers ce saint ma dévotion « laquelle se recommande à tous ceux de ma famille et à ceux qui « viendront après moy. »

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher l'auteur de ce document et de quelle main ce coffre a passé dans l'héritage de l'honorable famille d'Amoureux. Cette double question, d'un intérêt local et religieux, sera par nous traitée ailleurs. Bornons-nous à dire : 1° que l'écriture de ce document est bien du dix-septième siècle : peu de ponctuation ; point d'apostrophes ; majuscules rares ; point d'accents, mais seulement le point sur l'*i* ; en un mot, l'orthographe du temps ; 2° que ce document attribue à notre coffret la destination de *reliquaire du cœur de saint Firmin*, et que les « cendres de ce cœur » y étaient renfermées lors de la destruction de la basilique élevée sous le vocable de ce grand évêque.

On sait que Firmin, évêque d'Uzès, était fils d'un homme considérable de la cité de Narbonne (*Ferreol vir nobili germine ortus, in civitate Narbonensi*) (man. cité par les FF. Sainte-Marthe) et d'une fille de Clovis. On sait aussi que son neveu, qui lui succéda sur le siége d'Uzès, saint Ferréol, était fils d'Ausbert, et par conséquent de race royale. La naissance illustre de notre saint explique la couronne portée par l'un des anges et les deux sceptres des plaques des petits côtés. Nous avons déjà vu sur la troisième plaque, celle du côté des charnières, l'ange tenant en ses mains un objet qui nous a semblé un cœur, et qui serait motivé par la destination affectée à notre coffret. Pour ces motifs, nous l'avons appelé le *Coffret de saint Firmin*.

J. M. Carle,

Chanoine de la basilique de Nîmes, délégué du Comité de l'Art chrétien.

XII

NOTES ET DOCUMENTS NOUVEAUX

SUR QUELQUES ANCIENNES FAÏENCERIES DE LA HAUTE PROVENCE.

Les anciennes faïences provençales, longtemps ignorées au dehors et dédaignées sur place, n'ont pris que depuis quelques années le rang qui leur est dû, à côté et parfois au-dessus du nevers, du rouen et du strasbourg.

Leur histoire était si peu connue, même parmi nous, il y a vingt-cinq ans, qu'un érudit estimé, correspondant de l'Institut, M. Mortreuil, dans une notice publiée en 1858 sur les anciennes industries marseillaises, regardait la marque d'Oléry, qu'aujourd'hui tout le monde sait être l'une des principales du moustiers, comme une marque rouennaise, transportée dans les fabriques de Marseille!

C'est un travail du docteur Bondil, publié le 25 novembre de la même année dans le *Journal des Basses-Alpes*, qui appela le premier l'attention des spécialistes sur les merveilles du vieux moustiers.

Depuis lors, l'histoire de la céramique en Provence a été écrite par M. J. C. Davilliers dans un livre plein de faits [1], qu'une monographie substantielle de Moustiers, par M. Doste [2], est venue compléter.

Ces deux publications sont abondantes en détails précieux sur nos anciens *maistres* et *peintres faillanciers*. Toutefois, elles n'ont pu élucider l'intéressante question des origines. Les documents font absolument défaut sur ce point. Tout ce que nous apprennent les recherches de M. Davilliers, c'est qu'à deux dates très-voisines l'une de l'autre, on trouve à Moustiers un Pierre Clérissy, qualifié maître faïencier en 1686, et à Marseille un A. Clé-

[1] *Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales*. Paris, Castel, 1863, in-8°.

[2] *Notice historique sur Moustiers et ses fayences*. Marseille, Olive, 1874, in-8°.

rissy, qui signe en 1697 un camaïeu bleu d'après Tempesta. Quelle est, des deux manufactures, la fabrique mère? quelle est la colonie? On pourrait peut-être conclure en faveur de Marseille, en rapprochant des noms que nous venons de rappeler celui d'Antoine Clericy, *ouvrier en terre sigillée* [1], que Louis XIII fit venir de Marseille en 1641, pour l'établir d'abord à Fontainebleau, puis aux Tuileries. Les Clérissy sont d'ailleurs anciens à Marseille, où on les rencontre dès 1486, tandis qu'ils n'apparaissent dans les archives de Moustiers qu'en 1632 [2].

Il est une troisième fabrication que M. Davilliers regarde comme très-postérieure aux deux précédentes et ne datant guère que de 1740, et qui peut réclamer une ancienneté égale à celle de Moustiers : c'est celle de Varages. Elle semble devoir également sa fondation aux Clérissy; il est hors de doute, en tout cas, que cette famille posséda une faïencerie à Varages. Il nous paraît non moins certain que Varages fabriquait et émaillait à la fin du dix-septième siècle. Il existait à Aups (Var), chez M. Gérard, ancien juge royal, un immense plat, représentant le *Sacrifice d'Abraham,* en camaïeu vert, et portant une inscription qui ne peut laisser aucun doute à ce sujet : *N...* Bertrand *m'a fait à Varages,* 1689. Le sens, sinon la littéralité de ce texte, nous a été rapporté par les petits-enfants de M. Gérard, qui ont conservé le souvenir très-précis de cette pièce monumentale, devant laquelle, dans leur jeune âge, ils ont vu plus d'une fois s'ouvrir à deux battants la porte de la salle à manger. Le dessin du *Sacrifice d'Abraham* était, paraît-il, fort naïf; mais la couleur en était assez belle, et la bordure remarquable.

Nous voudrions maintenant ajouter à la liste des faïenceries provençales connues deux fabriques dont le nom n'a jamais été indiqué nulle part, et qui ne méritent pas cet injuste oubli.

On nous a souvent montré dans notre enfance, à Forcalquier

[1] *Antoine Clérissy, ouvrier du roy, en terre sigillée* (1612-1653), *Esquisse sur sa vie et ses œuvres,* par A. Milet. Paris, 1876, in-8°.

[2] V. *Esquisse sur les faïences de Moustiers*, par M. Gordes, dans les *Annales* de la Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes, 1881, pp. 28-37. Les moustiers les plus recherchés sont les sujets de chasse, dont la collection complète n'existe malheureusement chez aucun amateur. Le cabinet le plus riche à cet égard est celui de M. Paul Arbaud, qui possède les chasses à l'autruche, au loup, au tigre, à l'ours, à l'éléphant, et les deux chasses au sanglier. Citons, chez le même collectionneur, une splendide *Nativité.*

(Basses-Alpes), des faïences à sujets champêtres ou à dessins d'animaux fantastiques, et que rien ne distinguait des moustiers de la troisième période; les anciens du pays les disaient fabriquées à Mane, bourg important situé à trois kilomètres de Forcalquier, et où ne subsistent aujourd'hui ni traces ni souvenir de cette industrie. Cette attribution nous avait toujours paru douteuse, et nous ne l'aurions certainement point hasardée sur une base aussi fragile. Mais voici qu'une double découverte vient lui donner le caractère de la plus irrécusable certitude. D'une part, nous trouvons dans un *livre de raison* du milieu du dernier siècle [1], provenant d'un propriétaire de Mane, la mention du bail d'une remise par lui consenti à un sieur Aresten, dudit lieu, pour y établir sa fabrique de faïence. D'autre part, l'*Année champêtre*, ouvrage publié en 1769 par le P. d'Ardène, de l'Oratoire, originaire de Mane, contient diverses planches signées *Aresten*. Voilà, ce nous semble, suffisamment établie l'existence de la manufacture de Mane et de l'artiste qui en fut le créateur. Resterait maintenant à apprécier la valeur de ses productions; mais en l'absence d'une marque spéciale, il serait difficile de reconnaître avec certitude les œuvres d'Aresten, d'autant qu'elles semblent, comme celles de Gaze à Tavernes, avoir été obtenues à l'aide de poncis empruntés à Moustiers. Il nous suffira, pour aujourd'hui au moins, d'avoir appelé l'attention sur un centre de production céramique absolument inconnu, et dont l'existence, si éphémère qu'elle ait pu être, marque pourtant l'expansion d'un art délicat jusque dans les vallées pauvres et reculées des Alpes provençales.

Ce développement s'accentua mieux encore, quelques années plus tard, par la création d'une deuxième fabrique établie non loin de Mane, à Céreste (Basses-Alpes). Ce nouvel établissement était dû à l'initiative d'un riche et intelligent propriétaire de la localité, M. Sarrazin. Il eut une importance très-supérieure à celui d'Aresten. Ses bâtiments et bassins occupaient tout le vaste emplacement où se trouvent aujourd'hui l'*Hôtel Revest*, ses remises et une partie de la place publique circonscrite par ces diverses constructions. La manufacture de Céreste ne se borna pas, comme

[1] On nommait ainsi, en Provence, les registres dans lesquels les pères de famille consignaient le souvenir des principaux événements domestiques et des contrats les plus importants dont ils voulaient instruire leurs héritiers.

celle de Mane, aux plats et aux assiettes à personnages. Il en sortit de véritables objets d'art, et notamment de fort jolis coffrets historiés. Nous avons vu, au château de Mesteyme près Céreste, deux médaillons élégants provenant de chez Sarrazin, décorés en bleu sur émail blanc, et représentant, l'un, une tête de César finement dessinée; l'autre, un profil de nègre. Un vénérable vieillard, décédé il y a quelques années à Apt, à l'âge de *cent deux ans,* M. Devoulx, ancien notaire à Céreste, avait vu debout, au temps de sa jeunesse, la faïencerie Sarrazin, et se plaisait à en parler avec détails; sa maison était bondée de *vaisselle* du cru.

On voit, par les indications qui précèdent, quelle prodigieuse extension avait pris en Provence l'art des Clérissy[1]. On se ferait difficilement une idée de la quantité de faïences, d'abord en camaïeu bleu, puis polychromes, sorties, au dernier siècle, des fabriques provençales. Il n'est pas un village des Alpes où elles n'eussent pénétré. Les seigneurs des moindres lieux commandaient à Moustiers des services blasonnés ; nous avons vu à Viens, nid de gerfaut perdu dans la vallée du Calavon, de nombreuses pièces aux armes des barons de l'endroit. Les maisons bourgeoises se contentaient du varages ou du céreste à motifs rustiques ou grotesques. Enfin, les ménages plus humbles trouvaient à Tavernes ou à Mane des terres peintes à bon marché, et ne manquant, après tout, ni de cachet ni d'une certaine élégance. Ainsi, de proche en proche se répandait jusque dans les campagnes le goût des belles choses et le sentiment artistique; phénomène moral qu'on ne voyait certainement pas dans les provinces du Nord, et qui s'explique par les conditions économiques exceptionnelles de la Provence. Ce pays, en effet, jouissait de vieilles libertés municipales qui avaient dès longtemps nivelé et rapproché les classes, en même temps que la liberté testamentaire égalisait les fortunes. De là, une demi-aisance générale et un luxe modeste, que l'art des émailleurs indigènes alimentait à peu de frais.

On se tromperait, au surplus, si l'on croyait que les faïences provençales ne fournissaient qu'à la consommation du pays. Leur

[1] Ce serait ici le lieu de mentionner la riche fabrication de Goult, qui n'a été citée par aucun écrivain céramiste, et qui luttait pourtant avec Strasbourg et Marseille, à en juger par les splendides spécimens qu'en possède madame la comtesse de Gabrielli, à Oppède (Vaucluse).

exportation était considérable, non-seulement dans les provinces limitrophes, mais au loin, et jusque dans les échelles levantines. La tradition conserve encore à Moustiers le souvenir de longues caravanes de deux et trois cents mulets portant à la foire de Beaucaire les produits des manufactures de Fouque, Ferrat, Berbigier et autres. Arrivés à Beaucaire, les muletiers expédiaient la majeure partie de leur chargement sur Smyrne ou d'autres contrées d'outre-mer, et revenaient à Moustiers portant des matières premières destinées aux fabricants[1].

Malheureusement, et sous l'influence de causes multiples, cette vogue du polychrome méridional cessa quelques années avant la Révolution. On peut, à trois ans près, fixer la date où cette fabrication fut abandonnée à Moustiers : en effet, M. Davilliers cite une pièce à décor, de Berbigier ou de Bondil, datée de 1778; et Darluc nous apprend, en 1782, que Moustiers ne fabrique plus que du blanc

Il y a donc un siècle que s'est arrêtée cette production d'une abondance si merveilleuse, et qui avait fourni tant d'œuvres originales. Malgré ce long espace de temps, malgré la nature fragile de ces pièces d'art, en dépit des bouleversements de la Révolution, en dépit du mépris professé pendant cinquante ans pour tout ce qui ne portait pas le cachet de Paris[2], il n'est pas un coin de la Provence où l'on ne retrouve quelques débris de cette vieille *vaisselle*, modeste orgueil des dressoirs d'autrefois. C'est le plus souvent une vaste soupière, qui fait rêver, par ses dimensions, d'Homère ou de Rabelais; quelque jatte, sillonnée d'un réseau de rigoles, destiné à drainer dans tous les sens le jus d'un chevreau entier; un huilier à burettes élégantes, dont le couvercle manque le plus souvent à l'appel; un porte-fleurs, une svelte fontaine, qui couronne la console ou le buffet, et répand dans la salle à manger comme un parfum de la patriarcale gaieté de nos grand'mères.

[1] Aujourd'hui encore, on trouve de fréquents et beaux spécimens de l'ancien moustiers dans les ports du Levant; nombre d'amateurs marseillais en ont rapporté les pièces les plus remarquables de leurs collections.

[2] Nous avons vu, il y a quarante ans, les maîtresses de maison *se débarrasser* de leur vieux moustiers en faveur des pauvres ménages qu'elles secouraient, et remplacer par du sarreguemines à quinze centimes la pièce des assiettes qu'elles rachètent aujourd'hui à quinze francs l'une. C'était l'époque où l'on déposait les vieilles cheminées de bois sculpté, pour y substituer des tablettes de marbre uni.

Ces petits monuments de faïence, si ébréchés qu'ils soient, sont devenus aujourd'hui dans chaque famille des reliques domestiques d'un prix inestimable. On éconduit les brocanteurs qui les convoitent, on les montre fièrement aux amateurs de passage, on leur donne en toute sincérité et en toute naïveté les évaluations les plus fantastiques. C'est que, bien des fois, il ne reste que cela du mobilier des ancêtres, et mille souvenirs d'enfance sont attachés à ces objets écornés et dépareillés. Et puis, c'est aussi tout ce qui a survécu d'un art essentiellement provençal : les émailleurs du Midi, après avoir longtemps copié les œuvres du Nord, avaient fini, grâce à Toro, par constituer une école particulière, d'un faire tout local. Ils en vinrent même à s'inspirer, en artistes et presque en poëtes, de notre chaude nature et de nos mœurs si caractérisées. On recherche par-dessus tout, et comme empreints d'une saveur de terroir, les sujets villageois, les paysanneries où revivent les types d'antan, le tambourin et la farandole. Parfois la couleur du cru s'accentue mieux encore par une légende en cette harmonieuse et pittoresque langue d'oc, si chère à tout Provençal de vieille roche.

Mais voilà une parenthèse qui nous a passablement éloigné de notre récit. Il est grand temps d'y revenir.

Tandis que commençait la décadence du moustiers, une nouvelle fabrication ou plutôt un art nouveau s'élevait sur un autre point de la haute Provence. Nous voulons parler des poteries du Castelet et d'Apt (Vaucluse), dont l'originalité inimitable devait assurer le succès.

Depuis longtemps, l'art de la terre était en honneur dans cette contrée, et quelques-unes des premières familles du pays, celle notamment des Chaix d'Est-Ange, remontent à des potiers. Le sol aptésien est éminemment propre à cette industrie ; il contient un *sablon* utilisé de longue date, soit à Moustiers, soit ailleurs, tant pour la porcelaine que pour la faïence. De plus, la densité de la terre d'Apt permet d'obtenir des poteries absolument imperméables. Il est vrai qu'elle est saturée de fer, au point que l'émail le plus laiteux en prend, à la cuisson, un ton paille, ce qui rend à peu près impossible l'obtention de la faïence blanche. Mais, par une heureuse compensation, l'étonnante variété de teintes des argiles d'Apt permet de diversifier à l'infini l'aspect de leurs produits.

C'est ce que comprit admirablement, au commencement du

règne de Louis XV, César Moulin, qui établit au Castelet une manufacture de poteries artistiques. Ce fut sans doute sous l'inspiration du baron de Castelet, un vrai Mécène, dont le nom est demeuré légendaire dans le Luberon, que Moulin conçut cette pensée. Quoi qu'il en puisse être, il enfanta de vraies merveilles céramiques. Ne pouvant briller par l'émail, il s'attacha à la forme. A côté de la faïence jaune dont il fut le créateur, et qui a joui, pendant près d'un siècle, d'une grande vogue dans les campagnes de la haute Provence, il se fit une spécialité de la poterie élégante, vases, jardinières, aiguières, fontaines, etc. Le Musée de Sèvres possède, des Moulin, un vase daté de 1780, et il est peu d'anciennes maisons de la contrée où l'on n'en rencontre d'analogues. Ces vases sont si élégants et si réussis, que M. Davilliers les croit moulés sur des modèles d'argenterie. C'est là une supposition erronée. De véritables artistes étaient attachés à la maison Moulin, et nous n'en voulons pour preuve qu'une pièce monumentale conservée aujourd'hui encore, au Castelet, chez les descendants des célèbres faïenciers[1] : c'est une reproduction du site de la Sainte-Baume, mesurant environ 75 centimètres de longueur; ce paysage provençal n'a évidemment pas été obtenu par le procédé qu'imagine M. Davilliers. Citons encore, comme très-remarquables, un groupe de bergers que possède, à Saint-Saturnin-lez-Apt, mademoiselle Massat-Forest; deux urnes fabriquées, dit-on, pour le trop célèbre marquis de Sade, et qui ornent actuellement, à Apt, le cabinet du docteur Camille Bernard; une fontaine à personnages, dans la sacristie de la cathédrale d'Apt; et une aiguière à riches décors, chez un amateur de la même ville.

M. Davilliers, frappé des nuances diverses des festons qui agrémentent les faïences de Moulin, semble croire que ces nuances sont le produit artificiel d'une coloration. C'est là une autre erreur, Toutes ces teintes sont naturelles, et c'est par la simple combinaison des terres qu'on les a obtenues. Il importe de constater ce point

[1] Les Moulin, originaires d'Apt, où ils étaient potiers, se transportèrent au Castelet, à la suite de la nomination de l'abbé Claude Moulin comme prieur de cette paroisse, en 1701. César Moulin, neveu du prieur, ouvrit sa manufacture en 1728; il eut pour successeurs Pierre, son fils, et César Claude, son petit-fils. A la mort de celui-ci, en 1852, la fabrication fut abandonnée; mais M. Hilarion Moulin, fils du dernier manufacturier, conserve religieusement de belles épaves de la riche collection paternelle. Voyez *Histoire du village de Castellet lez-Leberon*, par l'abbé A. Gay; Forcalquier, 1878, pp. 65-76.

essentiel, qui est comme la caractéristique de la fabrication du Castelet et d'Apt.

Lorsque Darluc visita la Provence, une manufacture rivale avait été établie à Apt par un ancien associé des Moulin, et cette nouvelle fabrique prenait une grande extension. C'est à elle que l'on doit le perfectionnement le plus heureux du procédé de Moulin. Ce dernier se bornait à *superposer* les terres, c'est-à-dire à appliquer sur un fond monochrome des reliefs d'une autre couleur. Son concurrent les *juxtaposa*, c'est-à-dire qu'il obtint des fonds polychromes, imitant le jaspe ou les marbres brocatelles. Le mode d'opérer est extrêmement simple; aujourd'hui encore, il constitue tout le secret de la marbrure aptésienne. On prend des boules d'argile, chacune d'une teinte différente, et on les étire de manière à transformer chaque boule en une sorte de corde. Puis, assemblant ces cordes les unes contre les autres, on les tresse ou on les tord ensemble, pour n'en faire qu'un câble unique, où toutes les nuances primitives forment des spirales parallèles. Cela fait, on coupe ce câble en rondelles, perpendiculairement à sa longueur, et chaque rondelle présente, sur sa tranche, un assemblage tourmenté de toutes les terres employées.

A partir de ce moment (vers 1780), la poterie artistique d'Apt se développa au point d'étouffer la fabrication du Castelet. La supériorité de cette dernière, au point de vue plastique, demeura toutefois incontestable, et les fabricants aptésiens lui rendirent, à cet égard, un hommage éloquent, en s'appropriant ses modèles. Aujourd'hui encore, les anciens moules de la manufacture Moulin sont très-recherchés : il y a quelques années, un faïencier d'Apt, M. Esbérard, en acquit un certain nombre, et les expédia à son fils et associé, en Amérique. Plus récemment, M. Bernard de Lacroix, chef d'une autre grande fabrique aptésienne, a été assez heureux pour découvrir au Castelet quelques-uns des plus beaux moules d'autrefois, et notamment, croyons-nous, celui de la jardinière qui figure au Musée de Sèvres. Grâce à ces secours du passé, grâce surtout aux perfectionnements du présent, la faïencerie aptésienne conquiert de jour en jour une place plus large dans la céramique française. Elle a, dans ces temps derniers, obtenu de très-remarquables émaux, verts, rouges et noirs; et ses manufacturiers actuels se montrent, à toutes les expositions industrielles, les dignes con-

tinuateurs de leurs devanciers, qui, dès 1806, étaient récompensés à l'Exposition des produits de l'industrie.

Telles sont les notes cursives que nous avons cru devoir présenter à la section des Beaux-Arts de la Sorbonne, moins pour compléter ou rectifier les travaux de nos devanciers, que pour rendre hommage à une industrie que la Provence a su élever à la hauteur d'un art.

L. DE BERLUC-PERUSSIS,

Président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Aix.

XIII

COUP D'OEIL SUR L'ART CÉRAMIQUE

DANS LE DÉPARTEMENT DE TARN-ET-GARONNE.

AVANT-PROPOS.

La Société archéologique de Tarn-et-Garonne a reçu de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts communication des *Instructions du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, par une circulaire qui porte la date du 11 février 1880, et indique la mission du Comité dans le Congrès artistique de cette année.

Parmi les sujets d'études recommandés, M. le Ministre fait une large place à la céramique, cet art chéri de nos pères, qui tend aujourd'hui à reconquérir la faveur universelle, et dont les dernières productions annoncent une prochaine renaissance.

M. le Ministre pense qu'il serait intéressant d'élucider certains points obscurs, qui cachent les véritables origines de nos céramiques nationales. C'est là un travail plein d'attraits pour le cher-

cheur et pour l'historien, mais il nécessitera de nombreuses recherches, des analyses, des comparaisons qui ne peuvent s'improviser, et qui ne sauraient d'ailleurs être complétement traitées dans une lecture de quelques minutes.

Le délai accordé est évidemment trop court pour que l'on puisse songer à présenter autre chose qu'une ébauche, un aperçu rapide de ce qui devrait être un travail définitif.

I

Aux premiers temps de la Gaule, alors que les peuplades primitives cherchaient un abri sous la roche et dans les cavernes, alors que le renne, l'aurochs et l'ours habitaient nos contrées, l'homme devait employer son génie à lutter contre les nécessités de la vie chaque jour renaissantes, contre les intempéries des saisons, contre les attaques de ses semblables ou des animaux sauvages. Les traces de son industrie, que nous offrent les cavernes à ossements découvertes aux environs de Montauban, à Bruniquel, station du chemin de fer d'Orléans, nous prouvent que non-seulement l'homme primitif savait utiliser avec une grande intelligence les matières placées à sa portée, mais qu'il savait aussi se les procurer par voie d'échange. En effet, à côté des os taillés et des dents d'animaux, on rencontre du silex, roche qui n'existe qu'à 20 ou 25 kilomètres, et des coquilles marines, qui ont nécessité des voyages de 20 à 25 lieues. Ces peuplades connurent-elles l'art de pétrir la terre et d'en former des ustensiles? Un fragment de poterie d'environ 10 centimètres sur 8, légèrement concave, d'une terre grossière et noirâtre, est le seul témoin qui, dans les nombreuses fouilles exécutées à Bruniquel, ait permis de répondre affirmativement à cette question, à laquelle la station de l'âge du renne de Furfooz (Belgique) est venue, quelque temps après, apporter une nouvelle confirmation.

Dans les dolmens, nombreux dans la partie nord-est de notre département, les recherches des savants ont signalé la présence de poteries communes, de vases funéraires et d'ustensiles destinés aux besoins journaliers. La plupart façonnés à la main — et certainement sur les lieux mêmes — sont reconnaissables à leur teinte,

tantôt noirâtre, quelquefois grise, et rarement rougeâtre. L'intérieur de la pâte est toujours noir, mêlé de graviers et de fragments de charbon. L'un de ces vases, découvert[1] dans le dolmen de Durelle, commune de Saint-Antonin, en 1866, est d'une forme élégante ; il semble fait au tour, — ce qui indique un progrès ; — et sur sa panse courent des lignes circulaires alternant avec une ponctuation fine et régulière. Sa pâte est noire à l'intérieur et rougeâtre à l'extérieur ; ce fragment présente une particularité très-curieuse : un ciment blanc, qui borde deux cassures anciennes, indique que le vase avait été réparé par les aborigènes contemporains du dolmen. (Hauteur 22 centimètres, diamètre 18 centimètres.)

J'ai cité ces deux spécimens des poteries primitives découvertes dans notre département, comme étant le point de départ de notre céramique locale, et quoiqu'ils n'offrissent aucun intérêt artistique. De curieux monuments, très-nombreux dans le Tarn-et-Garonne, — où l'on en compte une cinquantaine, — furent, il y a quelques années, signalés par M. Devals, et nommés plus ou moins improprement *habitations troglodytiques*. Ces habitations ou cryptes, creusées dans le tuf, sont évidemment contemporaines de la pierre polie, car on retrouve sur leurs parois la trace de cet instrument. Dans sa Notice sur le souterrain de Léojac, M. Devals signale plusieurs tessons de poterie trouvés dans le sol de ces habitations : 1° une poterie noirâtre, rugueuse au dedans et au dehors, fortement micacée et ornée de lignes creuses tracées avec l'ongle ou un poinçon (c'est là une dérivation de la poterie des dolmens) ; 2° une terre grise foncée et noirâtre à l'intérieur ; 3° enfin un curieux couvercle de vase, fait d'une terre rouge, et présentant une particularité qui pourrait bien infirmer son antiquité ; c'est en effet la reproduction, avec quelque variation, du système de couvercle qui est employé actuellement dans les *théières*.

Plusieurs oppidums primitifs de notre département, fouillés avec intelligence par divers membres de notre Société, ont offert des poteries grossières qui présentent tous les caractères de la poterie des dolmens et des habitations troglodytiques. Aux environs de Caussade, l'oppidum de Gaillargues, celui de Corbarrieu, près Montauban, celui de Bourret, ont fourni de ces poteries, ainsi

[1] *Notice Brun sur les fouilles de Bruniquel et de Saint-Antonin.*

que les diverses habitations souterraines de l'Olmède, près de l'honor de Cos; de Sainte-Livrade, près de Moissac; la station de la pierre polie du Verdier, près Montauban, si riche en spécimens de haches et de silex, m'a fourni également des poteries noires et grises, et, concurremment avec celles-ci, des vases de terre rougeâtre d'une forme plus artistique et plus soignée que celles décrites jusqu'ici.

La station de Verdier offre également un type de céramique caractéristique, qui n'est peut-être pas exclusivement propre au Tarn-et-Garonne, mais qui est spécial au midi de la France. Je veux parler du *præfericulum*. « Plusieurs excavations circulaires avec banc « en terre tout autour, dit M. Devals, ont été observée dans le voi- « sinage de la station du Verdier. Ce sont les restes d'anciennes « habitations gauloises. Un vase à libations, *semblable à ceux de « nos cimetières gallo-romains,* a été trouvé sur le banc d'une de « ces anciennes habitations. »

Le vase dont il est question a été nommé par nos savants : *præfericulum,* en souvenir du vase funéraire qu'il était appelé à remplacer chez nos ancêtres : c'est un pot sphéroïdal, aplati à la base, percé à même d'un orifice circulaire, qui porte d'un côté une anse et de l'autre un bec bridé destiné à l'écoulement du liquide. Parfois il présente autour de la panse des protubérances en forme de mamelon.

Ce type, dont nous possédons de très-nombreux spécimens, s'est perpétué bien longtemps dans le pays, car on le rencontre plus tard dans les sépultures gallo-romaines de Léojac, de Bourdoucle, de Gatille, de Verlhac-Saint-Jean. A Saint-Hilaire, un cimetière gallo-romain « contenait douze sarcophages en grès, et une quantité « de squelettes, la tête entre deux gros cailloux, ayant à son côté « un préféricule ou vase à libations en terre cuite ornée de trois « protubérances, avec une anse et un large bec offrant intérieure- « ment une traverse [1] ».

Nous en retrouvons des spécimens vernissés dans des sépultures postérieures au quinzième siècle, à Caussade.

A mon avis, ces vases n'étaient pas seulement employés aux usages domestiques, mais ils constituaient avec les ollas, les am-

[1] Devals, *Répertoire archéologique*, p. 35.

phores et le dolium, tous les ustensiles de cuisine de nos ancêtres au moment de la conquête.

La découverte à Agen de deux fours à poterie parfaitement conservés et contenant encore des fragments de terre cuite, présentant les caractères que nous avons déjà décrits : 1° terre rugueuse noirâtre, décorée à la main de lignes ou de points; 2° pâte grise mêlée de débris calcaires de charbon, etc., prouve que la fabrication ne s'était guère perfectionnée depuis les premiers temps[1].

II

Nous avons traversé la période rudimentaire de nos poteries. Avec l'invasion romaine, nous verrons arriver les influences artistiques de la capitale, qui, à la suite de ses soldats, envoya dans ses colonies, — peut-être pour mieux assurer la conquête intellectuelle, — de nombreux ouvriers, apportant avec eux tous les arts qui fleurissent dans la métropole. Les potiers se répandent dans le pays[2], « et partout où une agglomération importante facilite leur « commerce, ils se mettent à la recherche des terres propres à « fabriquer les belles poteries rouges dont ils ont inondé le pays. « Ces hommes durent prendre parmi les peuples vaincus et des « ouvriers et des apprentis, qui plus tard, répandus dans la Gaule, « y continuèrent l'œuvre de leurs maîtres. »

Il suffit de consulter la liste des localités de notre département qui ont fourni des spécimens de poterie romaine, et de supputer le nombre considérable de villas disséminées sur le sol dans presque toutes nos communes, pour comprendre quelle fut l'importance de cette fabrication céramique. Pour ne citer que les plus considérables : Albias, l'antique *Hispalia*, qui offre des lampes, des poteries fines, des mosaïques; Aucamville et ses dix villas romaines; Cordes; Saint-Romain de Puycornet; la superbe villa de *Sas-Marti*, près de Fauroux; celles de Quillebas, près de Valence; de Vignarnaud, de Tenans, près Montauban; enfin, les ruines de l'antique Cos, la cité importante dont parle Strabon (*Cossium*), où la charrue

[1] Magen, *Découverte de deux fours à poterie à Agen*. 1873.
[2] Millet, *La Fabrication des poteries*.

exhume chaque jour de magnifiques poteries grecques et romaines, et de précieux objets en bronze, dont les plus beaux figurent aujourd'hui dans nos musées.

A côté des vases de terre commune se rapprochant des præfericuli par leur pâte et leur fabrication, on remarque la série de poteries sigillées, dites samiennes, remarquables non-seulement par leur glaçure, qui a bravé les attaques du temps, mais aussi par leur ornementation, si délicate qu'elle ne le cède en rien aux productions les plus finies des potiers romains. Voici quelques sigles relevés sur ces poteries :

ALBAN	COSIVS VRA	NO
CAMIS	COSPIRES	OFFIC BILIC
CCL.TORCVATI	DONIC	OTMI
CICR	DOMICATI	SALVE.N
CLEMES	JVCVNDI	SFIO
		VLVT. I

A ces noms publiés par M. Devals, nous devons ajouter les suivants, que nous avons recueillis nous-mêmes, sur des poteries trouvées à Cos et à Vignarnaud :

ATEINI	ODMI	OFI.VAN
ACC	OF.PRIMI	RE
IOVENA	OFIC. AN	POSTVM
IOVI	OFIC.CAT	VIEN
MERT	OFF.CAMI	RUFINI
		UNAM

Un rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique, par M. Devals aîné, en 1846, donne sur l'antique cité tous les détails des recherches dont elle a été l'objet, et vient confirmer notre opinion, que la plupart de ces objets furent fabriqués sur les lieux [1].

[1] Un moule de lampe trouvé à Saint-Pierre de Milhac, près Caussade, corrobore cette assertion. Parmi les poteries romaines découvertes dans le département, quelques échantillons présentent une différence dans la pâte qui est grise, noirâtre ou noire, et rappellent les poteries gauloises; parfois aussi la pâte est jaunâtre, ou rouge clair sans lustre; fine dans les petits objets, grossière dans les grands, comme dans les amphores.

III

Retrouver le point d'attache qui relie cette céramique et celle du moyen âge, rattacher les potiers de cette dernière époque à leurs prédécesseurs, chercher les influences qui ont dominé dans cette branche de l'industrie pendant la période si obscure qui sépare les premiers temps du christianisme de l'époque où parurent les potiers célèbres d'Oiron et de Saintes, de Rouen et de Nevers : telle est la question posée par M. le ministre.

Pour y répondre d'une manière satisfaisante, il faudrait posséder des échantillons d'une authenticité incontestable, qui serviraient de points de repère dans les recherches. A leur défaut, on est réduit à des conjectures, car nous ne connaissons aucun objet de céramique remontant au delà du douzième siècle. La poterie est, en effet, chose fragile de sa nature, et elle craint beaucoup les révolutions, les pillages, conséquences inévitables des longues et sanglantes luttes qui désolèrent notre province dans les premiers temps de la monarchie.

Il serait pourtant bien intéressant de soulever le voile qui nous cache l'histoire de la céramique locale ; il est incontestable qu'elle ne périt pas dans les tourmentes politiques, puisque nous la retrouverons au treizième siècle en possession d'une glaçure vitrifiable inconnue des anciens. Nous pouvons donc augurer de ce fait que nos potiers durent recevoir communication du secret des vernis employés en Orient. Les potiers de Dijon fabriquaient, dès le quatrième siècle, des vases élégants recouverts d'un vernis métallique, dont le secret fut si longtemps cherché par Palissy. Mais ce fait est isolé et ne touche pas nos contrées. Attendons l'arrivée de la horde sarrasine qui nous apporte, avec ses vices, la civilisation orientale. C'est à elle que nous devons le premier germe de notre architecture ogivale ; n'est-ce pas à elle que nous sommes redevables du secret de ces carreaux émaillés qui ornèrent, vers le treizième siècle, le sol de nos basiliques chrétiennes ? Notre département possède un admirable spécimen de cette ornementation si décorative. L'abbaye de Belleperche, fille de Citeaux, dont l'église était la plus belle du Midi, d'après les historiens du temps, était pavée de carreaux

émaillés de la plus grande beauté. Ces carreaux en briques rouges, incrustés d'argile blanche et vernissés, furent exécutés vers la fin du treizième siècle, sous l'abbatiat de Guillaume Geoffroy, qui fut plus tard évêque de Bazas; lors de l'incendie du seizième siècle, ils furent préservés par un amas de décombres, sous lequel on les a découverts récemment. Une partie a été transportée et replacée dans une des salles du Musée de Montauban. On y remarque une très-grande variété de dessins : fleurs de lys simples et florencées, croix pattées de Toulouse, oiseaux, fleurs, armoiries, poissons, entrelacs, et un spécimen portant la fable *le Renard et le Coq*. Tous sont exécutés en terre rouge du pays, et par conséquent ils ont dû être faits sur place.

Je ne parlerai que pour mémoire, et pour confirmer ce que j'ai dit de l'influence moresque, d'un plat à reflets métalliques, de fabrication arabe, découvert à Saint-Antonin par M. Viollet-Leduc. Ce plat, ou plutôt ces plats, car il y en avait six, avaient été placés par l'architecte de la maison commune de cette ville, dans des cavités pratiquées dans la facade, à l'imitation des *bacini* que l'on trouve sur certains points de l'Italie. Ils étaient dans le pays avant le douzième siècle, et devaient stimuler les recherches de nos potiers, concurremment avec les faïences orientales rapportées par les croisés [1].

L'influence de l'art moresque se retrouve certainement sur les poteries des treizième, quatorzième et quinzième siècles, dont quelques fragments se rencontrent çà et là dans les fouilles archéologiques ; cette influence, nous voyons même un prince chrétien la combattre par des édits défendant aux Espagnols de fabriquer des plats à la moresque, et notre collection contient un plat à ombilic portant tous les caractères de la décoration musulmane, tandis qu'au centre on remarque un rudiment de blason. J'ai cité cet exemple pour arriver à parler d'une fabrication tout à fait particulière à notre département et à celui du Tarn, son voisin.

Une notable quantité de terres vernissées au vernis plombifère, sur engobe, et décorées seulement au moyen de trois couleurs, le jaune, le violet de manganèse et le vert de cuivre, a été signalée depuis quelques années par M. de Rivières, de Gaillac, et par plu-

[1] Viollet-Leduc, *Dictionnaire du mobilier*.

sieurs autres amateurs. Ces poteries, singulières par leur forme, sont bien plus intéressantes encore par la naïveté, fort décorative cependant, des peintures qui les recouvrent. On ne saurait nier qu'elles ne présentent un reflet amoindri des faïences de Talavera la Reyna, dont elles reproduisent les couleurs, et qui sont elles-mêmes très-souvent des dérivations des faïences moresques.

Plusieurs spécimens de ma collection offrent les types de trois époques différentes, mais dénotent une absence totale de progrès, peut-être même une décadence. Ils sont timbrés dans la pâte : l'un, des écussons accolés de Henri IV et de Marie de Médicis; l'autre, de l'écusson de France, type de l'écu d'or au soleil de Louis XIII; d'autres enfin, d'armoiries de familles surmontées de couronnes ou de casques.

Ce type s'est conservé jusqu'à nos jours, et divers potiers de Montauban et des environs emploient encore les mêmes procédés de décoration pour leurs vases de grande dimension.

IV

Nous voici au moment où Colbert encourage et protége les industries nationales. Notre beau pays ne saurait rester dans l'ornière : il doit marcher avec le progrès; encore quelques années d'hésitation, et nous voyons enfin la céramique, mise à la mode par Louis XIV lui-même dans un moment de détresse, s'implanter parmi nous, et y briller bientôt d'un vif éclat [1].

Fondée en 1737, la fabrique de faïences d'Ardus, près Montauban, fut l'œuvre du baron Duval de La Mothe, esprit éclairé, libéral, ami des arts, qui y consacra son temps, sa fortune, son intelligence. Aussi les premières œuvres, procédant de Moustiers et de Nevers, sont-elles dignes de l'attention des amateurs.

Duval meurt; son fils, président de la Cour des Aides, cède à des industriels la direction de l'usine, qui est dotée du titre de Manufacture royale. C'est encore le beau temps, grâce à un peintre de

[1] Voir à ce sujet la *Monographie des faienceries de Tarn-et-Garonne*, que j'ai publiée en 1876.

premier mérite, d'un talent original et prime-sautier; puis deux industriels montalbanais exploitent l'usine pendant vingt ans : c'est sa période commerciale. Vient ensuite un rêveur, un avant, qui fait des expériences intéressantes, mais ruineuses, et produit quelques œuvres de mérite; enfin la décadence arrive progressivement jusqu'au jour où, après avoir brillé d'un très-vif éclat, la Manufacture royale d'Ardus redevient une simple fabrique de poteries de terre.

Le baron de La Mothe eut des envieux plutôt que des imitateurs. Son initiative donna l'exemple. A l'expiration du privilége d'Ardus, vers le milieu du siècle dernier, on vit des usines de faïence s'élever à Montauban, qui en compta bientôt jusqu'à six en pleine activité. Ces faïenceries, que j'ai signalées le premier, ainsi que toutes celles du Tarn-et-Garonne, sont malheureusement confondues avec les produits similaires de Bordeaux, Samadet et autres fabriques. Elles valent cependant la peine d'être recherchées des amateurs.

Après Montauban, qui avait failli posséder une manufacture de porcelaine, on vit s'élever dans Auvillar, petite localité fièrement perchée sur un rocher dominant la Garonne, jusqu'à sept fours à faïence, qui inondèrent le pays de leurs produits. Les premiers sont beaux et procèdent d'Ardus et de Moustiers; puis la soif du gain amène bientôt la décadence, qui est complète aux derniers jours du siècle dernier. Telle est encore l'histoire des faïenciers de Nègrepelisse, de Beaumont, de Bressols, de Castelsagrat, de Saint-Étienne de Tulmont. Au moment de la Révolution, il y avait une vingtaine de fours à faïence en activité dans le périmètre de notre futur département, sans compter les poteries, et la plupart avaient été établis par des membres de la noblesse du pays, les Duval de La Mothe, les La Mothe-Vedel de Termes, les Davach de Thèze, les de Beauquesne, les Redon du Colombier, etc., etc.

Les traités de commerce de 1785, la Révolution, les guerres du Consulat et de l'Empire ruinèrent cette industrie, naguère si florissante. Louis XIV avait quitté la vaisselle plate pour la faïence : à son tour celle-ci était détrônée par la porcelaine et les produits anglais; et, par un singulier retour des choses d'ici-bas, on vit, et l'on peut voir encore nos anciennes faïenceries chercher un aliment dans la fabrication des plus grossières poteries de terre, dont les populations rurales ont conservé l'usage.

Par ces quelques pages, écrites à la hâte et au courant de la plume, j'ai cherché à montrer ce que serait un travail embrassant un ensemble aussi vaste que l'histoire de la céramique d'un département, d'une région, surtout si l'on doit entrer dans tous les détails de l'histoire et des procédés, des progrès et de la décadence, des types, des décors, des influences. Ce serait là certainement une étude fort attrayante, que j'essayerai peut-être d'entreprendre un jour, car il ne me restera que la première partie à traiter, ayant déjà publié la seconde. Mais, en raison de l'immensité du sujet, vous voudrez bien, Messieurs, excuser l'insuffisance et l'incorrection de l'ébauche que je viens d'avoir l'honneur de vous présenter.

Ed. Forestié,
Secrétaire de la Société archéologique
de Tarn-et-Garonne.

XIV

ÉTUDE SUR LA MAJOLIQUE ITALIENNE

Envoyé en 1879 par le ministère de l'Instruction publique en Italie, pour y étudier les diverses espèces de majoliques que ce pays avait produites au moment de la Renaissance, je m'étais avant tout préoccupé des origines de la fabrication italienne.

Avant d'en arriver aux grands peintres qui ornaient si brillamment les crédences des Médicis, des Léon X, des ducs d'Urbin, de Ferrare, des doges de Venise, je voulais savoir les débuts de cette branche de l'art, qui pendant quelque temps mit la peinture sur faïence au rang de la peinture sur toile. Et c'est à un voyage au Caucase, que je fis en 1876, que je dois, du moins je l'espère, de pouvoir jeter un peu de lumière sur les commencements de la céramique en Italie.

Bien que nous ne trouvions aucune date certaine, et que ce soit sur de simples conjectures que nous devions nous baser pour donner à Pise, la place la plus ancienne dans la fabrication de la terre émaillée, je n'hésite pas à croire que c'est là que la majolique a fait ses débuts en Italie. Ses marques sont pour ainsi dire inconnues, mais l'église Santa-Cecilia renferme quelques pavés qui montrent combien déjà vers le milieu du douzième siècle la décoration céramique était estimée dans cette ville.

D'après M. Drury-Fortnum, le savant céramiste anglais, ces pavés seraient le produit d'une décoration inventée dans le pays même. Fabriquée, je suis d'accord avec lui; mais inventée, je ne puis le croire, pas plus que je ne pense avec d'autres que ce soient des trophées rapportés par les Pisans de leurs expéditions contre les Arabes. C'est dans l'histoire de Pise et de Gênes qu'il faut chercher l'origine du carrelage émaillé. Le prince de Mingrélie, qui s'est beaucoup occupé des couvents du Caucase, a bien voulu m'aider dans mes recherches.

Dès le onzième siècle, Gênes, déjà fort puissante, s'en alla fonder des colonies en Orient, en Crimée, sur tous les bords de la mer Noire. Aujourd'hui, il reste dans les contre-forts du Caucase des ruines imposantes des établissements génois fondés à cette époque. En Mingrélie, sur la porte du monastère de Tchakiwidgi, on voit encore les armes de Gênes que le temps n'est pas parvenu à faire disparaître. Non loin de là, vers la même époque, les Pisans vinrent à leur tour fonder un couvent, celui de Pisunda, reconnaissable à son nom et à celui des familles Cheilia et Bendeliani qui demeurent encore dans le pays. Au douzième siècle, lors des guerres terribles soutenues entre Pise et Gênes, les Génois de Tchakwidgi finirent par chasser les Pisans de Pisunda, et ces derniers retournèrent dans leur pays, emportant avec eux des documents géorgiens, qui existent encore dans la bibliothèque de Pise.

Or, pour ceux qui ont visité le Caucase et rencontré les ruines des anciennes mosquées qui remontent au douzième siècle, il existe un rapport vraiment extraordinaire entre les majoliques italiennes de Pise et les lambris merveilleux d'Erivan par exemple, sur lesquels le temps n'a rien pu, que donner un reflet métallique qui vient harmoniser les teintes admirablement conservées.

Plus tard, avec les reflets métalliques des majoliques de Pise et de Cafagiolo, apparaissent ces teintes merveilleuses, parentes de la Chine, et dans quelques pièces que j'ai rapportées des frontières de Perse, on retrouve et les bleus et les jaunes de Cafagiolo, et la manière d'esquisser le dessin au manganèse sur la première couche stannifère.

Voilà donc d'où serait venu cet art nouveau pour l'Italie, voilà d'où les colons pisans, fuyant devant la puissance de leurs ennemis, auraient rapporté cet art dont on leur attribue à tort la découverte. Et quand M. Jacquemard trouve que la plaque des saints Crépin et Crépinien du Louvre paraît être un carreau persan, il semble pressentir à quelle école les premiers ouvriers italiens ont puisé les sources de la céramique. Peut-être les Arabes, les habitants des îles Baléares ont-ils contribué aux progrès de cette science, mais c'est à l'Orient seul qu'il faut en rapporter les premiers procédés, les premières inspirations.

Nous aurions donc ainsi les commencements de la majolique. Mais de ce moment, c'est-à-dire du douzième au quinzième siècle, il est fort difficile de suivre, soit les productions, soit les différents centres. Alors au quinzième siècle, c'est Forli, Pesaro, Castel-Durante, Cafagiolo, puis Urbino, qui viennent presque en même temps, à un demi-siècle de distance, prendre leur place au soleil de la Renaissance.

C'est par leurs marques, par leurs monogrammes, que je veux classer, dans le travail que je suis en train de faire, les différents artistes, les diverses fabriques, et je crois être arrivé, grâce aux nombreuses pièces que j'ai pu examiner en Italie et en France, à pouvoir rectifier certains points jusqu'à présent indécis dansl' histoire de la céramique.

D'après Passeri, ce serait 1396, avec Jean des Potteries (Joannes a Bocalibus), arrivant de Forli à Pesaro, qu'il faudrait regarder comme le point de départ des merveilles que nous allons voir apparaître un siècle plus tard. Nous avons déjà Castel-Durante en 1361 avec Giovanni dei Bistuggi, et voilà que je crois avoir fait remonter jusqu'au douzième siècle l'origine des carreaux émaillés de Pise.

Quand je dis un siècle plus tard, je laisse la marge trop grande. Les meilleurs céramistes ont jusqu'à présent cité 1477 avec

Giovanni di Donno Garducci, comme date de la première fabrication de Fermignagno (Urbino).

Mais voilà qu'en Italie, j'ai trouvé une pièce de 1459, d'une assez grande facture, un peu naïve de dessin, surtout dans la perspective, qui montre déjà la route que va suivre l'école métaurienne.

C'est un plat qui représente le Taureau de Phalaris et qui porte comme sigle : « Urbinas. Die undecimi di Jannuarii, 1459. » Et sur cette date il n'y a aucune objection possible, les chiffres sont parfaitement distincts. Quant à croire à une imitation, il n'y faut pas songer : depuis de longues années, il se trouve au Musée Urbique de Pesaro, sous la conservation intelligente du marquis Antaldi; il a été catalogué il y a plus de vingt ans, mais nul n'avait songé à examiner la date qui se trouve au revers.

Plus tard, en parcourant les petites villes du duché d'Urbino, au cœur des Apennins, j'ai trouvé à Gubbio un portrait fort intéressant qui doit reporter de quelques années en avant la fabrication de M° Giorgio. Il nous montre le maître en 1498, après son anoblissement. Sa figure fatiguée, ses traits accusés, lui donnent au moins cinquante ans; il n'est pas présumable que son premier essai, bien loin de sa dernière manière, ait pu lui attirer immédiatement des titres de noblesse, surtout à lui, étranger au pays.

On peut donc supposer qu'il avait exercé pendant de longues années avant d'obtenir et son rouge merveilleux et la correction de son dessin, et en reculant ses travaux jusqu'en 1480, je ne crois pas pouvoir soulever la moindre objection de votre part.

Avec M° Giorgio, nous parlons forcément des magnifiques reflets métalliques de Gubbio, qui se répandirent presque partout en Italie. Seule l'école des Abruzzes semble rester en dehors de cette nouvelle découverte que connaissait pourtant O. Pompeï, qui, en 1590, quittait Urbino pour aller redonner une vie nouvelle à ce centre qui menaçait de disparaître.

Pourtant, vers la seconde moitié du quinzième siècle, en 1484, cette école avait eu son moment de splendeur. Nardo di Castelli et Antonius Lollus avaient créé près de Naples une école pleine de talent, dont le Musée de San Martino peut nous donner une haute idée. Rendons ici à Ant. Lollus la découverte de la dorure sur faïence. Ses plats, magistralement décorés

dans un genre un peu archaïque, rehaussés de gracieuses lignes d'or, permettent à leur auteur d'écrire au bas *Ant. Lollus inventor*. Il fallait qu'après lui le secret s'en fût perdu, puisqu'en 1567 Guidobaldo II rendait en faveur de Jacomo Lanfranco un édit qui l'autorisait à user exclusivement de sa découverte, et que, jusqu'à présent, c'était à ce dernier qu'on attribuait ce nouveau décor de la majolique.

Les pièces rehaussées d'or de Pesaro ont toujours passé pour les plus anciennes, mais San Martino possède quelques spécimens, signés Lollus, qui ne permettent pas un instant de douter qu'au milieu du quinzième siècle l'or servait de rehaut à la maestria du dessin. C'est donc un nouveau jour qui se fait sur cette partie de l'histoire de la céramique; quelle autre acception donner en effet au mot *inventor?*

On pourrait croire que Lollus *invenit et pinxit;* mais dans la collection Rey de Naples, j'ai retrouvé le même plat, le *Jugement de Pâris,* portant simplement : *Anto. Lollus fecit,* et celui-là ne portait aucune trace de dorure. Même sujet, même manière, même ton, tout, excepté le mot *inventor.*

Chaque jour apporte donc son contingent à cette science nouvelle. Passeri l'a fondée, mais depuis lui, que de découvertes ! Aussi, chaque ville d'Italie, comprenant les trésors qu'elle possède, les collectionne, les expose; les savants, au milieu de leurs recherches, mettent de côté tout ce qui a rapport à la céramique. Dernièrement, le savant bibliothécaire Fratti, de Bologne, me communiquait un sénatus-consulte du 28 avril 1595, qu'il venait de découvrir dans les archives de l'Archigymnasio, accordant pour dix ans aux maîtres Alexis Rossa et C^ius^ Virgilius le privilége de fabriquer à Bologne la majolique. Encore une nouvelle donnée !

Voici donc les grands faits sur lesquels j'ai tâché d'apporter quelque clarté :

1° Les origines de la céramique en Italie, qu'il faut faire remonter au douzième siècle;

2° La date de 1459 pour la fabrication d'Urbino;

3° 1480 au lieu de 1498 pour les travaux de M° Giorgio;

4° 1484 au lieu de 1567 pour la découverte de la dorure sur faïence;

5° La date de la première manufacture bolonaise, 1595, et

les noms de ses deux premiers fondateurs, inconnus jusqu'à présent.

J'espère, Messieurs, que ces nouveaux documents vous auront paru assez intéressants pour mériter votre attention.

F. DE MÉLY,

Membre de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.

NOTE DU COMITÉ

Il a été décidé, sur la proposition du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, qu'aucun des mémoires lus aux réunions de la Sorbonne ne pourrait prendre place dans le compte rendu officiel des sessions, s'il n'était absolument inédit lors de la publication de ces comptes rendus.

Au nombre des travaux lus en 1880, et jugés dignes d'être publiés avec ceux de la section de l'Histoire de l'Art, plusieurs, ayant été imprimés par leurs auteurs ou par les Sociétés auxquelles ils appartiennent, ont dû être écartés de ce volume. Ce sont :

Quelques tableaux du Musée de Caen, par M. Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen;

La Table sculptée de l'Hôtel de ville de Besançon, par M. Castan (Auguste), secrétaire honoraire de la Société d'émulation du Doubs, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements;

Le Diptyque de l'hôpital civil de Belfort, par M. Dietrich, président de la Société d'émulation de Belfort;

Les Arts du Dessin et l'École du Puget à Toulon, par M. Ginoux, membre de l'Académie du Var

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS.

President

M. Jules FERRY, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Président du Conseil.

Premier vice-président

M. Edmond TURQUET, ✵, Sous-Secrétaire d'État au Ministère des Beaux-Arts.

Deuxième vice-président

M. Louis de RONCHAUD, ✵, secrétaire général de l'Administration des Beaux-Arts.

Secrétaire

M. BAUMGART, chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

Secrétaire adjoint

M. ESCALLIER, sous-chef du bureau des Musées, des Souscriptions et de l'Inventaire des richesses d'art.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Président

M. BARBET DE JOUY, O✵, administrateur des Musées nationaux, au palais du Louvre.

Vice-présidents

MM. BLANC (Charles), ✻, de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts, rue Mazarine, 3, palais de l'Institut.

MANTZ (Paul), O✻, critique d'art, sous-directeur au Ministère de l'Intérieur, rue Caumartin, 69.

Secrétaire

M. JOUIN (Henry), attaché à l'Administration des Beaux-Arts, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, rue d'Assas, 78.

Membres

MM. ARAGO (Etienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BURTY (Philippe), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 11 *bis*.

CAIX DE SAINT-AYMOUR (de), membre du Conseil général de l'Oise et de la Commission des monuments historiques, rue de Milan, 11 *bis*.

CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général Foy, 16.

CHAMPFLEURY, ✻, conservateur des collections à la manufacture de Sèvres.

CHÉRON, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, rue Colbert, 3.

CLEMENT (Charles), ✻, critique d'art, rue de Berlin, 29.

GONSE, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.

GUIFFREY, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), ✻, critique d'art, rue de Boulogne, 31.

HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE, (Georges), ✻, Inspecteur des Beaux-Arts, commissaire général des expositions d'œuvres d'art, rue Jacob, 23.

LANGLOIS DE NEUVILLE, O✻, directeur des bâtiments civils au Ministère des Travaux Publics, rue d'Amsterdam, 21.

LAUTH, ✻, administrateur de la manufacture de Sèvres.

LIESVILLE (de), publiciste, rue Gauthey, 28.

MICHAUX ✻, chef de la division des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, rue Reynouard, 69 (Passy).

MONTAIGLON (de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Pernelle, 8.

SCHOELCHER, sénateur, rue Hippolyte Lebas, 1.

SAINT-VICTOR (Paul de), O✵, inspecteur des Beaux-Arts, rue Furstenberg, 6.

VÉRON, rédacteur en chef de la Revue hebdomadaire, *l'Art,* avenue de l'Opéra, 33.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Président

M. GUILLAUME, G✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, boulevard Saint-Germain, 238.

Vice-présidents

MM. CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Duperré, 2.

DELABORDE (vicomte Henri), O✵, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

Secrétaire

M. BALLU (Roger), inspecteur adjoint des Beaux-Arts, rue Saint-Lazare, 75.

Membres

MM. ABOUT (Edmond), ✵, critique d'art, rue de Douai, 6.

BARDOUX, député, rue de Naples, 72.

BELLAY, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.

BERGER (Georges), C✵, critique d'art, rue Legendre, 8.

BOESWILWALD, O✵, inspecteur général des monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.

CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

CHIPIEZ, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DUBOIS (Paul), O✵, directeur de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, membre de l'Institut, inspecteur des Beaux-Arts, rue de l'Arcade, 22.

KAEMPFEN, inspecteur des Beaux-Arts, rue Godot de Mauroy, 10.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, rue de l'École de Médecine, 5.

LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.

LECONTE, député, rue Bonaparte, 27.

MILLAUD (Edouard), sénateur, avenue Kléber, 68.

NARJOUX, ✵ architecte de la ville de Paris, rue Vanneau, 29.

NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.

OSMOY (comte d'), député, rue Saint-Lazare, 56.

PERRIN (Émile), O✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, administrateur général du Théâtre-Français, rue de Richelieu, 6.

PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.

RUPRICH-ROBERT, O✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.

THOMAS (Ambroise), GO✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

VAUCORBEIL, ✵, directeur de l'Opéra, rue Caumartin, 18.

II

MEMBRES NON RÉSIDANT ET CORRESPONDANTS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

ALLIER. . . . . M. Bariau, conservateur du Musée, à Moulins, *membre non résidant.*

ALPES-MARITIMES. . . M. Chabal-Dussurgey, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Nice, *membre non résidant.*

AUBE . . . . . M. Gréau, président de la Société des Amis des arts, à Troyes, *membre non résidant.*

BOUCHES-DU-RHONE. . MM. Bouillon-Landais, conservateur du Musée, à Marseille, *correspondant.*

Berluc-Pérussis (de), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix, *membre non résidant.*

Roux (Jules), président de la Société des Amis des arts, à Marseille, *membre non résidant.*

CALVADOS. . . . . MM. Travers (Emile), archiviste-paléographe, à Caen, *correspondant.*

Colin (Paul), inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Caen, à Paris, *membre non résidant.*

CORSE. . . . . M. Peraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio, *correspondant.*

DORDOGNE . . . . . M. l'abbé Cheyssac, curé de Laroche-Chalais, *correspondant.*

DOUBS. . . . . M. Castan, (Auguste), ✵, secrétaire de la Société d'émulation du Doubs, *membre non résidant.*

EURE-ET-LOIR. . . . . M. Roussel, propriétaire à Anet, *correspondant.*

GARD . . . . . M. Lenthéric, ingénieur des Ponts et Chaussées, à Nîmes, *membre non résidant.*

GIRONDE.	MM. Vallet, conservateur du Musée de peinture, à Bordeaux, *correspondant.*
	Braquehaye, directeur de l'école municipale de dessin, à Bordeaux, *correspondant.*
	Marionneau, *correspondant.*
HÉRAULT.	M. Michel (Ernest), conservateur du Musée, à Montpellier, *correspondant.*
INDRE-ET-LOIRE. . . .	M. Laurent, conservateur du Musée, à Tours, *correspondant.*
LOIRET.	MM. Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, à Orléans, *correspondant.*
	Marcille (Eudoxe), ✵, conservateur du Musée d'Orléans, *membre non résidant.*
	Edmond Michel, ✵, *membre non résidant.*
MAINE-ET-LOIRE. . . .	MM. Dauban, ✵, conservateur du Musée d'Angers, *correspondant.*
	Port (Célestin), archiviste-paléographe du département, à Angers, *membre non résidant.*
HAUTE-MARNE.. . . .	M. Brocard (Henry), conservateur du Musée, à Langres, *correspondant.*
MAYENNE.	M. Abraham (Tancrède), conservateur du Musée, à Château-Gontier, *correspondant.*
MEURTHE-ET-MOSELLE.	M. Cournault, conservateur du Musée Lorin, à Nancy, *correspondant.*
NORD	MM. Houdoy (Jules), de Lille, ex-administrateur des Musées de Lille, *membre non résidant.*
	Durieux, secrétaire général de la Société d'émulation, à Cambrai, *correspondant.*
	Dutert, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Douai, à Paris, *membre non résidant.*
RHONE	MM. Rondot (Natalis), à Lyon, *membre non résidant.*
	Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon, *membre non résidant.*
	Charvet (Léon), inspecteur de l'Enseignement du dessin, à Lyon, *membre non résidant.*
	Giraud, conservateur du Musée d'archéologie à Lyon, *correspondant.*
	Georges (G.), architecte à Lyon, *correspondant.*

SEINE-ET-OISE.	M. Délerot, bibliothécaire de la ville de Versailles, *membre non résidant.*
SEINE-INFÉRIEURE. . .	MM. G. Le Breton, directeur du Musée céramique, à Rouen, *correspondant.*
	Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf, *membre non résidant.*
	Hue, conservateur du Musée de Fécamp, *correspondant.*
TARN	M. Jolibois (Emile), conservateur du Musée, à Albi, *correspondant.*
VENDÉE	M. Benjamin Fillon, ✻, maire de Saint-Cyr en Talmondois, *membre non résidant.*
HAUTE-VIENNE.	M. Dubouché, ✻ directeur du Musée céramique, à Limoges, *membre non résidant.*

III

RÉCOMPENSES

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ DE 1877 A 1880

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

MARCILLE (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

MICHEL (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décr t du 3 avril 1881.

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

DURIEUX, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

PORT (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Officiers d'Académie.

MM.

ABRAHAM (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Goutier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. — Arrêté du 18 avril 1879.

BRAQUEHAYE, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

BRÈS, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

BROCARD (Henry), conservateur du Musée de Langres, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 2 avril 1880.

CHARDON, archiviste du département de la Sarthe. — Arrêté du 7 avril 1877.

CHEYSSAC (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fillon (Benjamin), à Fontenay (Vendée), membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts. — Arrêté du 27 avril 1878.

George, architecte à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Herluison, auteur-éditeur à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

Jolibois (Emile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Laurent, conservateur du Musée à Tours (Indre-et-Loire). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Breton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Marionneau, secrétaire de la commission municipale du Musée de peinture à Nantes (Loire-Inférieure). — Arrêté du 7 avril 1877.

Michel (Edmond), membre de la Société des antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878.

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'Ecole de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Parrocel, membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Alpes-Maritimes. — Arrêté du 2 avril 1880.

Roussel, propriétaire à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

IV

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France

1877-1880.

AISNE

LAON . . . . . Société académique.

SAINT-QUENTIN . . . Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.

VERVINS . . . . . Société archéologique.

ALGÉRIE

ALGER . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

Société des Beaux-Arts, sciences et belles-lettres.

CONSTANTINE . . . . Société archéologique.

ALLIER

MOULINS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES-MARITIMES

NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.

ALPES (HAUTES-)

GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ARDÈCHE

LES VANS . . . . . Société historique et archéologique.

ARIÉGE

FOIX . . . . . Société philotechnique.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres de l'Aube.
—	Société des Amis des arts.

BOUCHES-DU-RHONE

Aix	Académie des sciences, agriculture, arts et belles-lettres.
Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société de statistique.
—	Société artistique.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CALVADOS

Caen.	Société des Beaux-Arts.
Falaise.	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.

CHARENTE

Angoulême.	Société d'agriculture, sciences, arts et commerce de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Société des Amis des arts.
Saintes.	Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.
—	Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.
Saint-Jean-d'Angély.	Académie des muses santones.

CHER

Bourges	Comité du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

CORSE

Ajaccio	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTE-D'OR

Dijon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation des Côtes-du-Nord.

DORDOGNE

Périgueux . . . . Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Montbéliard . . . . Société d'émulation.

EURE-ET-LOIR

Chartres. . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.

FINISTÈRE

Brest. . . . . Société académique.
Quimper . . . . . Société archéologique du Finistère.

GARD

Nîmes . . . . . Comité de l'art chrétien.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société artistique du Gard.
— . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
— . . . . . Académie de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.

GIRONDE

Bordeaux . . . . . Société archéologique de la Gironde.
— . . . . . Société philomathique.

HÉRAULT

Montpellier . . . . Société artistique de l'Hérault.

INDRE-ET-LOIRE

Tours . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Touraine.

JURA

Lons-le-Saulnier. . Société d'émulation du Jura.
— . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

LANDES

Dax . . . . . Société de Borda.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy. . . . . Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
— . . . . . Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure.
— . . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.

LOIRET

Orléans . . . . . Société archéologique et historique de l'Orléanais.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société philharmonique.
—	Société de Sainte-Cécile.

LOT

Cahors.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.

LOT-ET-GARONNE

Agen.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.

MAINE-ET-LOIRE

Angers.	Société académique de Maine-et-Loire.
—	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.

MANCHE

Saint-Lo.	Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
Coutances	Société académique du Cotentin.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société artistique et industrielle.
—	Société musicale *l'Union cherbourgeoise.*

MARNE

Chalons.	Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Reims.	Société des arts réunis.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.

MAYENNE

Laval	Société des Arts réunis de la Mayenne.
—	Commission historique et archéologique.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy	Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain.
—	Association des artistes musiciens de Nancy.

NIÈVRE

Nevers.	Société des Amis des arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

NORD

Lille.	Commission historique du département du Nord.
Cambrai	Société d'émulation.

OISE

Beauvais.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ORNE

Alençon	Commission des archives.

PAS-DE-CALAIS

Arras	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	Commission des antiquités départementales.
—	Société artésienne des Amis des arts.
Boulogne-sur-Mer .	Société boulonnaise des Amis des arts.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Bayonne	Société des sciences, lettres et arts.
Pau	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Perpignan	Société scientifique, agricole et littéraire.

HAUT-RHIN (PARTIE FRANÇAISE DU)

Belfort . . . . . Société belfortaine d'émulation

RHONE

Lyon. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
— . . . . . Société académique d'architecture.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art du Rhône.

SAONE-ET-LOIRE

Autun . . . . . Société éduenne des lettres, sciences et arts.

SARTHE

Le Mans. . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
— . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
— . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).

SAVOIE

Chambéry . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Cercle choral et cercle musical.
— . . . . . Orphéon chambérien.

SEINE-ET-MARNE

Meaux . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Provins. . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.

SEINE-ET-OISE

Versailles. . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise.

SEINE-INFÉRIEURE

Dieppe. . . . . Société des Amis des arts.
Elbeuf. . . . . Société industrielle.
Havre (le). . . . . Société havraise d'études diverses.
— . . . . . Société Sainte-Cécile.

ROUEN . . . . . Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie.
— . . . . . Société des Amis des arts.
— . . . . . Société artistique de Normandie.

TARN

ALBI . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn.

TARN-ET-GARONNE

MONTAUBAN. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société archéologique de Tarn-et-Garonne.

VAR

DRAGUIGNAN. . . . . Société d'études scientifiques et archéologiques.
TOULON. . . . . Académie du Var.

VENDÉE

LA-ROCHE-SUR-YON. . Société d'émulation de la Vendée.

VIENNE

POITIERS . . . . . Société des archives historiques du Poitou.
— . . . . . Académie des Beaux-Arts.
— . . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
— . . . . . Société des antiquaires de l'Ouest.

VIENNE (HAUTE-)

LIMOGES . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.

VOSGES

SAINT-DIÉ. . . . . Société philomathique vosgienne.
ÉPINAL. . . . . Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art.
REMIREMONT . . . . Société municipale de musique.

V

INSTRUCTIONS

DU COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS

Le Comité des sociétés des Beaux-Arts des départements, institué par arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en date du 18 avril 1879, a pour mission de présider à la réunion annuelle des délégués de ces sociétés et d'entretenir une correspondance régulière avec les conservateurs de musées, les directeurs d'écoles, les collectionneurs, les artistes, les amateurs, en un mot avec les associations ou les particuliers qui s'intéressent au progrès de l'art.

Ce Comité se compose de deux sections :

La première (Section de l'histoire de l'art) a pour attributions spéciales l'étude des choses du passé, les recherches relatives à l'architecture, à la peinture, à la sculpture, à la gravure, à la musique, à la céramique, à la tapisserie, etc., c'est-à-dire à tout ce qui rentre dans le vaste domaine de l'histoire de l'art.

La seconde (Section de l'enseignement), consacrée particulièrement aux choses du présent et de l'avenir, doit suivre toutes les manifestations de la vie artistique dans les départements : art dramatique et musical, décoration d'édifices publics, expositions d'art rétrospectif ou contemporain, organisation de conférences, création d'écoles et de musées industriels, etc.

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

La section de l'histoire de l'art n'a pas voulu fixer une limite aux travaux dont elle est appelée à s'occuper; mais elle a pensé que, pour marquer le caractère de ses relations avec les Sociétés des Beaux-Arts des départements, elle devait s'attacher à préciser autant que possible le but de leurs recherches. A cet effet, elle s'est divisée en cinq commissions entre lesquelles le domaine

ouvert aux investigations des amis des arts a été partagé d'après la classification suivante :

1° Architecture et sculpture.

2° Peinture, dessin et gravure.

3° Arts décoratifs.

4° Céramique.

5° Théatre et musique.

Indiquer, même sous des formes générales, les matières dévolues à chacune des cinq commissions, c'est tracer le cadre du programme qui occupe depuis longtemps les Sociétés savantes des départements et qui, grâce à leur persistant effort, devra s'enrichir tous les jours de faits nouveaux et de découvertes imprévues.

Le but essentiel de l'effort individuel ou collectif, c'est l'histoire avec toutes les significations que comporte un pareil mot lorsqu'il s'applique à l'éclosion de l'art, à ses progrès, à ses transformations successives, aux influences extérieures qui ont pu en hâter le triomphe ou en précipiter la décadence : la biographie des artistes, même de ceux dont la renommée n'a pas franchi les limites de leur province, l'étude et la description du monument célèbre ou ignoré, les caractéristiques de l'art local quand les maîtres ont constitué un groupe ou une école, les statuts des anciennes corporations, l'œuvre restée anonyme, le nom auquel ne se rattache aucune production connue, les créations des industries disparues ou florissantes encore, en un mot tout ce qui intéresse les annales de l'art français appelle notre attention et légitime notre enquête.

Familiarisées de longue date avec les procédés rigoureux de la critique, les Sociétés des Beaux-Arts savent aussi que ce n'est pas avec des conjectures que l'histoire peut être écrite. Le fait positif, l'œuvre indiscutable, le document authentique comme ceux que nos archives départementales possèdent en si grand nombre, telles ont été les bases de leurs travaux précédents, tels seront encore les éléments principaux et la raison d'être de leurs communications. Les recommandations spéciales que le Comité croit devoir leur adresser au nom de chacune des Commissions qui composent la section de l'histoire de l'art peuvent se traduire ainsi :

1° Architecture et sculpture. — Lorsqu'on étudie les monuments de l'architecture française, il est difficile de ne pas éprouver un regret, celui d'ignorer le nom de la plupart des artistes, des

« maîtres de l'œuvre » qui ont construit nos châteaux, nos cathédrales, nos hôtels de ville. Malgré la valeur des monographies qui ont été publiées, nous savons mal l'histoire de nos constructions militaires, civiles, religieuses, et nous avons encore beaucoup de recherches à faire pour arriver à établir dans quelle mesure le génie architectural de la race française a pu être influencé par les modes venues de l'étranger, quelle irrésistible séduction nos méthodes savantes et notre goût ont exercée sur les nations voisines.

Pour la sculpture, qui n'est pas la moindre gloire de notre pays, des recherches analogues doivent être entreprises. Assuré d'être compris à demi-mot, le Comité n'insiste pas sur ce point. Il lui suffira d'ajouter que la première Commission est appelée à examiner les travaux relatifs à l'art sculptural, sous toutes ses formes, depuis la statue monumentale jusqu'à la figurine en terre cuite, depuis le bas-relief de marbre, de pierre ou de bronze, jusqu'au médaillon en cire et aux délicates fantaisies de l'ivoirier, sans oublier la gravure en médailles et la gravure en pierres fines.

2° Peinture, dessin, gravure. — Le temps n'est plus où l'on croyait que l'histoire de l'art national commence au seizième siècle. Les maîtres dont nous connaissons les noms et les œuvres ont eu des ancêtres ignorés, et bien des titres de gloire enveloppés dans l'ombre incertaine du passé pourraient nous être rendus. Tout ce qui se rattache aux origines de l'école française de peinture s'impose à l'attention vigilante des érudits, et rien ne doit être négligé de ce qui touche à nos peintres, à nos enlumineurs de manuscrits, aux dessinateurs et aux graveurs qui ont mis dans de fines images leur esprit ou leur grâce.

Pour la peinture, les influences venues de l'étranger ont été considérables; la France a été comme traversée par des courants qui avaient pris naissance en Italie ou dans les Flandres. Toutes ces influences doivent être scrupuleusement notées. Et qui sait si une pareille étude, curieusement poursuivie, n'aurait pas pour résultat de mettre en lumière les longues résistances du génie national qui a paru parfois se laisser séduire, mais qui n'a jamais consenti à se laisser conquérir?

3° Arts décoratifs. — Ici, le nombre et la diversité des matières qui peuvent faire l'objet de nos investigations sont vraiment presque illimités. Quel que soit le procédé qu'ils emploient, tous les arts de

l'ornement méritent qu'on les étudie et qu'on les raconte. L'histoire encore si peu connue de la tapisserie et des tissus, la fabrication du meuble, celle des cuirs dorés ou frappés, la verrerie, le travail des gemmes, tous les arts du métal, l'orfévrerie, la bijouterie, la ferronnerie, la poterie d'étain, le bronze appliqué à la décoration de la maison, l'arme dont l'habileté de l'ouvrier a su faire un engin de combat et un joyau : ce sont là les formes principales où s'est exercée la fantaisie ornementale de nos artistes. A l'orfévrerie se rattachent l'art de l'émail, qui a été si souvent la parure du métal ouvré, et aussi la joaillerie qui, sur une armature d'or ou d'argent, fait scintiller les pierres précieuses et les perles. Les Musées des départements, les collections des amateurs, et surtout l'inépuisable trésor des Archives, mettent les Sociétés des Beaux-Arts en présence d'industries glorieuses qui ont été la richesse de l'ancienne France et qui restent encore son honneur. Il leur appartient de réunir les feuillets épars de cette grande histoire.

4° Céramique. — En raison de l'importance qu'elle a prise et qu'elle doit garder dans les études des savants de tous les pays, la céramique a paru devoir former une classe spéciale. D'heureuses découvertes ont été faites depuis vingt ans, et cependant un certain nombre de points sont restés obscurs, notamment ceux qui se rattachent aux origines, à partir des humbles terres vernissées du onzième siècle jusqu'aux faïences luxueuses que les potiers de la Renaissance ont décorées. Pour les époques plus récentes, l'histoire, ébauchée par de savantes monographies, présente aussi de fâcheuses lacunes. Alors même qu'on croirait devoir négliger (et ce parti pris serait évidemment regrettable) les nombreux traits d'union qui, au point de vue du décor et des formes, existent entre les arts céramiques de l'Orient et la céramique française, l'étude de notre art national, dont l'activité dure depuis huit siècles, ouvrirait à elle seule les plus larges horizons aux érudits, qui à la curiosité savent joindre la patience et le courage.

5° Théatre et musique. — La section du Comité qui est appelée à s'occuper de l'histoire de l'art ne pouvait demeurer indifférente aux recherches qui ont pour objet les transformations et les progrès de la musique, soit qu'elle ait pris, grâce au talent de compositeurs savants, une forme régulière et raffinée, soit que, chantée avant d'être écrite, elle ait gardé le robuste accent d'un art instinctif

et populaire. Les Sociétés des Beaux-Arts des départements sont en situation de nous adresser sur ce point d'intéressantes communications. Hâtons-nous de recueillir et de fixer ces notes légères que le vieux paysan de France a apprises à son petit-fils ; ne laissons pas s'évanouir dans l'oubli le refrain de cette dernière chanson.

Tout ce qui touche au théâtre mérite aussi d'être recherché et mis en valeur ; mais ce qui doit être étudié de préférence, c'est moins le théâtre considéré comme une des branches de la littérature manuscrite ou imprimée, que la légende ou la comédie, mise en scène, représentée et parlant au spectateur d'autrefois, aussi bien par le jeu des acteurs et par leur costume que par la vraisemblance ou la libre fantaisie du décor. Les archives municipales fournissent les plus précieux détails sur les dépenses occasionnées par ces représentations.

Ce qu'il convient de restituer également, c'est l'histoire des comédiens de la province, ainsi que celle de ces troupes ambulantes qui ont fait le tour de la France et qui étaient parfois conduites par l'un de nos plus illustres poëtes, Molière.

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT.

A l'exemple de la section de l'histoire de l'art, la section de l'enseignement s'est subdivisée en trois sous-commissions, entre lesquelles les questions dont cette section est appelée à s'occuper avec les Sociétés des Beaux-Arts des départements, ont été partagées de la manière suivante :

1° Musées et Expositions.

2° Écoles.

3° Théatre et musique.

1° Musées et Expositions. — Depuis quelques années, nos Musées provinciaux ont pris un développement qui témoigne du goût éclairé d'un grand nombre de municipalités et de Sociétés des Beaux-Arts. Mais, pour tirer de ces Musées tout le profit qu'on peut en espérer au point de vue de l'instruction générale, il y aurait à introduire dans l'organisation de beaucoup d'entre eux des améliorations sérieuses. Les points sur lesquels l'attention doit être appelée tout particulièrement sont les suivants :

1. *Classification et annotation.* Une classification méthodique et

historique autant que possible permettrait aux visiteurs d'acquérir de sérieuses notions sur l'histoire de l'art, en les mettant à même de distinguer les temps et les lieux. Mais il conviendrait dans un but d'unité, que les personnes chargées de ce travail se missent d'accord avec les rédacteurs de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*.

2. *Aménagement.* Cette question intéresse tout particulièrement les artistes qui viennent chercher dans nos Musées des sujets d'étude ; il est à désirer, en effet, que l'aménagement des galeries soit assez hospitalier pour qu'ils y trouvent toutes facilités de travail, et que l'accès en soit plus facile au public, qui n'est admis, dans la plupart des Musées des départements, qu'une seule fois par semaine.

3. *Visites pédagogiques.* Il n'est pas nécessaire d'insister sur la nécessité d'organiser dans tous les Musées des visites de ce genre, et, au besoin, des conférences en présence des œuvres elles-mêmes, à la condition qu'elles soient faites à des heures où les personnes désireuses de profiter de cet enseignement ne seraient point troublées par le va-et-vient des simples visiteurs. Les professeurs des colléges et les chefs des maisons d'éducation ne tarderaient pas à considérer comme un élément indispensable de l'instruction publique ces promenades qui, faites sous la direction d'hommes compétents, permettraient aux élèves de remonter des effets aux causes et des œuvres aux milieux où elles se sont produites.

4. *Insuffisance des collections d'œuvres d'art.* Pour les Musées qui, au point de vue de l'histoire et des différentes catégories d'œuvres d'art, offrent des lacunes, il y aurait à rechercher les moyens de les compléter. On arriverait au but en réunissant des publications périodiques d'art, des estampes, et surtout des photographies à l'aide desquelles les reproductions des chefs-d'œuvre de tous les pays et de toutes les écoles viendraient passer sous les yeux des visiteurs, élèves et gens du monde.

Telles sont les principales questions qu'il serait utile d'examiner, en ce qui concerne les Musées départementaux ou municipaux, et sur lesquelles des communications intéressantes pourraient certainement être faites à la section de l'enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Quant aux Expositions, de quelque nature qu'elles soient, on ne

saurait trop insister sur les heureux effets qu'elles sont appelées à produire. L'Exposition universelle de 1878 a montré la diversité des éléments avec lesquels on peut préparer des Exposions profitables à tous. Un certain nombre de Sociétés des Beaux-Arts ont déjà procédé à l'organisation d'Expositions rétrospectives ou modernes d'œuvres intéressantes. Les résultats obtenus ne peuvent qu'encourager d'autres Sociétés à suivre cet exemple. L'Administration des Beaux-Arts suit d'un œil attentif toutes les entreprises de ce genre, et d'après les renseignements qui lui sont donnés, s'efforce de les seconder par tous les moyens dont elle dispose, acquisitions, envois d'œuvres d'art, distinctions honorifiques, etc.

Il y a lieu d'insister tout particulièrement sur l'intérêt que présente la réunion d'œuvres qui ont marqué d'un cachet spécial telle ou telle région, et sur l'avantage qu'il y aurait à rapprocher les produits actuels des anciens produits similaires, rapprochement qui à lui seul constituerait un véritable enseignement. Des visites pédagogiques et des conférences pourraient être faites dans ces Expositions, de même que dans les Musées, et l'on obtiendrait ainsi d'excellents résultats.

2° Écoles. — Les Sociétés des Beaux-Arts des départements sont appelées à rendre de véritables services, en ce qui concerne l'enseignement du dessin, par des travaux qui compléteraient les documents que le Département des Beaux-Arts vient de rassembler.

Avant de déterminer, comme il vient de le faire, la méthode qui doit servir de base à tous les degrés de l'enseignement, M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a ouvert une vaste enquête, dans laquelle ses inspecteurs ont réuni les matériaux à l'aide desquels la Commission chargée de rédiger des programmes et de déterminer les séries de modèles qui leur correspondent a pu accomplir sa mission. Il n'y a donc plus aujourd'hui à entrer dans l'examen de la méthode et des procédés d'initiation qui ont été étudiés par cette Commission spéciale et qui viennent d'être arrêtés par l'administration.

Mais l'étude faite en vue de la reconstitution de l'enseignement ne pouvait comprendre que d'une façon sommaire les renseignements concernant l'histoire des écoles. En s'attachant à rechercher avec soin ces renseignements, les Sociétés des Beaux-Arts auront encore une mine féconde à exploiter. Remonter à la création des

écoles, rappeler les noms des hommes qui les ont fondées, faire connaître les raisons locales qui ont déterminé leur entretien aux frais des municipalités, signaler les maîtres, peut-être inconnus, qui y ont enseigné, ainsi que ceux des élèves qui s'y sont distingués, enregistrer les phases et le développement de ces institutions, faire ressortir les avantages qu'elles ont assurés à la prospérité des industries locales, tels sont les points principaux sur lesquels ces sociétés peuvent utilement exercer leur action en dehors de ce qui touche à la direction des études et à l'administration des écoles.

Elles peuvent en outre concourir à résoudre les problèmes qui se présentent au point de vue de la construction et de l'aménagement des écoles de dessin. Il y a, en effet, de ce côté, d'importantes résolutions à prendre, et le département des Beaux-Arts accueillerait avec plaisir toutes les communications qui lui seraient adressées, car il s'agit d'études d'un caractère tout spécial, à raison de leur objet et de l'attention soutenue qu'elles exigent de la part des sens aussi bien que de l'esprit des élèves. La direction de l'éclairage diurne, l'emploi du gaz ou des lumières électriques, la place, la mesure et la distribution des classes, les procédés de chauffage et de ventilation, sont autant de questions délicates qui sont posées aux hommes de bonne volonté.

Enfin, outre les modèles de l'État, qui sont déterminés dans un ordre réglé par la méthode, il y aurait un grand intérêt à doter les écoles de collections spéciales dont la jouissance quotidienne développerait chez les élèves le sentiment de l'art local, et les Sociétés des Beaux-Arts pourraient à cet égard exercer une salutaire influence. En réunissant des photographies et surtout des moulages pris sur des fragments choisis de l'architecture régionale, on arriverait à constituer l'histoire de l'art propre au pays, et à éveiller l'attention et le sentiment de respect des élèves pour des monuments que l'habitude de les voir sans les regarder fait trop souvent dédaigner ; en même temps, on jetterait les bases d'un petit Musée archéologique régional, qui s'accroîtrait plus tard par des échanges. On disposerait ainsi d'une série de modèles moulés qui pourraient, suivant leur degré de force, être intercalés dans les séries désignées par l'administration.

3° Musique, théatre. — Sans méconnaître les efforts tentés en province par les orphéons et les fanfares, on doit constater qu'en

raison des moyens restreints dont ces Sociétés disposent, elles n'ont pu produire des résultats vraiment artistiques.

Aux fanfares, il manque les instruments à cordes.

Aux orphéons, il manque les voix de femmes.

S'il est possible en Angleterre d'exécuter dans un festival les grands oratorios des maîtres, écrits pour *dessus, ténors et basses,* c'est qu'il existe un personnel de choristes des deux sexes. Par les soins de diverses Sociétés, les parties de ces oratorios sont distribuées gratuitement, apprises dans les familles, et, quand vient le moment, des milliers d'exécutants se trouvent prêts à interpréter l'œuvre.

Un résultat semblable doit être atteint dans notre pays. Au moment où la question de l'éducation des femmes est à l'ordre du jour, la musique, dans ses manifestations les plus élevées, ne doit pas en être écartée.

Il y aurait donc lieu de recommander aux Sociétés chorales de rechercher les moyens les plus convenables pour introduire les voix de femmes dans l'exécution.

Quant aux Sociétés philharmoniques constituées en vue d'une exécution orchestrale complète, si leur nombre est restreint, si leur organisation n'a pu devenir parfaite que dans quelques grandes villes, au moins est-il démontré par là qu'il n'est pas impossible d'arriver à cette perfection.

Il importerait, pour que l'Administration puisse, en parfaite connaissance de cause, rechercher quels sont les meilleurs moyens pour aider dans leur tâche les Sociétés des Beaux-Arts des départements, de savoir quelles sont les ressources symphoniques dont chaque localité dispose, quelles sont les Sociétés de quatuors, de musique de chambre déjà instituées ; il importerait aussi de savoir quelles sont les œuvres de musique classique dont les partitions et les parties existent dans les bibliothèques publiques ou dans les collections des amateurs. On arriverait certainement par ces moyens à provoquer un mouvement artistique considérable, à constituer des centres régionaux et à créer de véritables écoles d'art. C'est ainsi, d'ailleurs, il ne faut pas l'oublier, que l'Allemagne et surtout l'Italie sont parvenues à produire tant de chefs-d'œuvre et à exercer une si haute influence sur l'art musical.

En ce qui concerne le théâtre, la province a déjà souvent donné l'exemple d'une généreuse initiative, et, malgré les difficultés

qu'entraîne avec elle la représentation d'une œuvre musicale, plusieurs partitions ont pu faire leur apparition sur les théâtres des grandes villes. Ce résultat pourrait devenir fréquent si les municipalités, en rédigeant les cahiers des charges des entreprises théâtrales auxquelles elles accordent une subvention, imposaient l'obligation d'exécuter au moins un ouvrage nouveau en trois actes.

Quant aux ouvrages purement dramatiques, le but principal paraît aussi devoir être de faciliter et d'encourager la production d'œuvres originales dans les différentes villes. Tous les ans, un assez grand nombre d'ouvrages sont représentés pour la première fois en province. Dans le nombre, les pièces burlesques, les excentricités occupent peut-être trop de place. Il serait très-utile de pouvoir préciser quels seraient les encouragements les plus efficaces pour développer la production d'œuvres littéraires. Jusqu'à quel point pourrait-on subventionner les théâtres qui produiraient ces œuvres? Jusqu'à quel point pourrait-on faciliter la représentation à Paris de celles qui auraient eu le plus de succès? Ce sont là les questions dont la solution peut dépendre des renseignements qui seront transmis par les Sociétés des Beaux-Arts.

Telles sont les premières recommandations que le Comité croit devoir adresser aux Sociétés des Beaux-Arts des départements. Les points principaux qu'elles touchent pourront être ultérieurement précisés par des instructions nouvelles; mais le fait capital qui dès à présent devait être signalé, c'est que le Comité des Sociétés de Beaux-Arts constitue aujourd'hui le centre de ralliement des efforts collectifs ou individuels qui tendent à susciter et à développer l'enseignement et le goût des arts sur tous les points de la France, à les suivre dans toutes leurs manifestations, et à rechercher en même temps dans le passé tout ce qui peut jeter quelque lumière sur les transformations de notre art national, ainsi que sur les travaux des artistes dont nous admirons les œuvres.

Paris, le 6 février 1880.

TABLE DES MATIÈRES

Procès-verbaux des séances 3
Discours de M. Eugène Guillaume, président de la séance du 31 mars. 4
Communications et lectures 9
Discours de M. Anatole de Montaiglon, président de la séance du 2 avril 13
Communications et lectures 17
Séance générale du 3 avril. 19
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts 20
Rapport sur les travaux relatifs à l'histoire de l'Art, par M. Henry Jouin, secrétaire de la section, archiviste de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France 30
Rapport sur les travaux de la section de l'enseignement du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements par M. Roger Ballu, inspecteur adjoint des Beaux-Arts 38
Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 46

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

I. L'influence de l'école de dessin de Lyon à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe. — M. L. Charvet. 49
II. De l'enseignement du dessin. — M. Alexandre Dubourg. 58
III. Communication de l'Union artistique du Pas-de-Calais sur les moyens employés par elle pour développer les études d'art dans le département. — M. J. Boutry 63
IV. Le Musée de Marseille. — M. Bouillon-Landais. 65
V. Les Origines du château Borély et du Musée d'archéologie de Marseille. — M. Adrien Sicard. 74
VI. Des attributions données à quelques tableaux du Musée de Rouen. — M. Gaston Le Breton. 80
VII. Les Musées, l'enseignement du dessin et l'Inventaire des richesses d'art, dans le département du Tarn. — Émile Jolibois. 89

VIII. Expositions d'art en province (Maine et Anjou). — Tancrède Abraham 100
IX. Note sur diverses expositions organisées à Laval. — M. Georget 105
X. Nécessité d'une réglementation relative à l'admission dans les bibliothèques, collections et musées d'œuvres graphiques présentant des conditions de durée certaines. — M. Léon Vidal. 109
XI. Note sur les sociétés musicales et sur l'enseignement de la musique au Havre. — C. Cifolelli 115
XII. Des sociétés musicales d'harmonies et de fanfares au point de vue général. — M. A. Hervé. 119

NOTE DU COMITÉ.

L'art décoratif en province. — M. Francis Jacquier, à Caen. . . . 126

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART.

I. L'architecture militaire au Mont-Saint-Michel. — M. Édouard Corroyer 129
II. Mémoire sur la fondation de la cathédrale de Langres et le style de transition. — M. Henry Brocard. 143
III. La tour de Duèze à Cahors. — M. François Cangardel. 152
IV. Notice sur la fontaine de Mantes. — MM. Alphonse Durand et Grave 156
V. Les origines du portrait en France. Le portrait dans les écoles du Midi aux treizième et quatorzième siècles. — M. Bernard Benezet 168
VI. Les peintres Vermay. — M. A. Durieux 188
VII. Les Tischbein. Peintres allemands se rattachant à l'école française. Étude biographique. — M. Edmond Michel. 205
VIII. Notes sur François Bonnemer, de l'Académie royale de peinture (1638-1689). — M. Émile Travers. 218
IX. Pascal Coste, étudié comme dessinateur, ingénieur, architecte et écrivain. — M. Parrocel 227
X. Note sur un caducée de Mercure, trouvé à Lemenc, dans le clos des Visitandines. — M. L. Rabut 245
XI. Le coffret de saint Firmin, à Uzès (Gard). — M. J. M. Carle. 247
XII. Notes et documents nouveaux sur quelques anciennes faïenceries de la haute Provence. — M. L. de Berluc-Perussis 251
XIII. Coup d'œil sur l'art céramique dans le Tarn-et-Garonne. — M. Ed. Forestié 259
XIV. Étude sur la majolique italienne. — M. F. de Mély. . 269

NOTE DU COMITÉ.

Quelques tableaux du Musée de Caen. — M. Buret 275
La table sculptée de l'Hôtel de ville de Besançon. — M. Auguste Castan 275
Le Diptyque de l'hôpital civil de Belfort. — M. Diétrich. 275
Les Arts du Dessin et l'École de Puget à Toulon. — M. Ginoux. . 275

ANNEXES.

I. Comité des sociétés des Beaux-Arts des départements . . 279
§ I. Section de l'histoire de l'art. 279
§ II. Section de l'enseignement. 281
II. Membres non résidant et correspondants du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 283
III. Récompenses accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 286
IV. Sociétés correspondant avec le comité des Sociétés des Beaux-Arts et la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1880 288
V. Instructions du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements 296

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

N
13
F7
sess.1-
4

France. Ministère de l'éducation nationale
Réunion des sociétés des beaux-arts des départements

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY